

د. حبيب مونسي

توترات

الإبداع الشعري

سلسلة الدراسات (18)
2009

توترات الإبداع الشعري

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الالكتروني: E-mail sy.tne@Vunecri
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

.comamhttp://www.awu-d

الإخراج الفني: سنديا عثمان
وفاء الساطي
تصميم الغلاف: منير الرفاعي

د. حبيب مونسي

توترات الإبداع الشعري

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق

سلسلة الدراسات (18)
2009

إهداء

إلى

كل طفل

من أطفال غزة الأبية

إلى

كل أبيّ

من أبطال غزة العزة

إلى كل عربي

يحمل في دمه مجد العروبة

أهدي هذه القراءة

حبيب مونسي

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

كثيراً ما تكون المقاربات التي تقوم على التنظير العلمي، مجحفة في حق الإبداع الفني، حين تروم ملامسته من وراء رؤى باردة تقتضيها الموضوعية، وتتوخاها صرامة المنهج. بيد أن المفارقة في هذا التماس تجد حدتها في طبيعة الفعل المتشح بالعلمية، والموضوع العائم في خضم الذاتية المتفردة، التي لم تجد سوى الإبداع للإعلان عن تفردها وتميزها.

وهي مفارقة إنما نشأت من الوهم الذي يحمله التنظير الذي يسعى لاهثاً وراء اكتساب صفة العلم، وهو يدرك أن موضوعه يقع وراء تخوم المعرفة ذات الحدود والتصنيف. فإذا كان الشعر غناء الذات، سواء حمل همها الدفين، أو ارتفع إلى ملامسة قضاياها في الجوار والمعاش، فإنه يظل على الرغم من ذلك متمرداً على الحدود التي يحاول العقل التصنيفي أن يزج به فيها. فيجعل منه أصنافاً وضروباً، تكال بالموازين، وتقاس بالمقاييس. وهو على النقيض منها حدث دائم التجدد، متحول الأشكال، متباين الكيفيات. إذ ليس فيه قصيدة تشبه أخرى، بل ليس فيه بيت يشبه صنوه، وكأن القصيدة زخرفة متعددة الأشكال والألوان، كلما انتهى فيها شكل إلى عقدة، انطلق من جديد ليشكل عقداً أخرى تتعاقد أزلياً إلى ما لا نهاية.. ألم ينشد فيه الشابي قصيدته التي منها:

أنتَ يا شِعْرُ فلذةٌ مِنْ فؤادي ... تتغنَّى وقِطْعةٌ مِنْ وُجُودي

فيكَ مَا في جوانحي مِنْ حنينٍ ... أبديٌّ إلى صميمِ الوُجُودِ

فيكَ مَا في خواطري مِنْ بكاءٍ ... فيكَ مَا في عواطفي مِنْ نشيدِ

فيكَ مَا في مَشَاعري مِنْ وُجُومٍ ... لا يُغنِّي ومِنْ سُرورٍ عَهيدِ

فيكَ مَا في عوَالمي مِنْ ظلامٍ ... سَرْمديٌّ ومِنْ صباحٍ ولِيدِ

فـيكَ مَـا في عَوَالمي مِـنْ ضَـبابٍ وسـراب ويقظـةٍ وهُجُـودِ

فـيكَ مَـا في طفـولتي مِـنْ سـلامٍ وابتـسامٍ وغـبطةٍ وسُـعودِ

فـيكَ مَـا في شـبيبتي مِـنْ حـنينٍ وشـجونٍ وبَهْجـةٍ وجُمـودِ

فـيكَ إن عانـقَ الـرَّبيعُ فـؤادي تتثَّـى سَـنَابِلي وَوُرُودي

ويغنِّـي الـصَّباحُ أُنـشودَةَ الحـبِّ علـى مَـسْمَعِ الـشَّبابِ الـسَّعيدِ

إن هذه الميزة في الفن عامة والشعر خاصة، هي التي تغري الشاعر بجديد القول والاستمرار فيه. فلو كان البيت واحداً أبداً، لانتهى الشعر، ولباتت القصيدة، قصيدة واحدة أبد الدهر. بل الروح المتمرد في صلب الشعر، يجعل البيت الواحد يقف إلى جوار أخيه، ينتسب إليه وزناً وقافية ومعنى، ثم لا يشبهه في شيء. وإنما يقف إزاءه لأن روحاً خفياً يسري بينهما. له من الخفة، والدقة، والسحر، ما تتعطل دونه المقاربات التي تتذرع التنظير المتعالي، الذي يعتقد أن في مقدوره أن يعلم كل شيء عن المتجدد الأزلي.

إننا لا ننكر ما للتنظير من فعالية في الإبداع، والكشف عن آليات الإمتاع. بيد أن المتفرس في العملية التنظيرية ذاتها يكشف أنها تالية للإبداع، تلهث وراءه دوماً، وأن لا قيام لها ولا استواء، إلا على عموده. شأنها في ذلك شأن النباتات المتسلقة الدائمة الخضرة والنضارة، والتي تسترعي الانتباه، بينما سوقها واهنة ضعيفة لا تقوى على حملها. إنها لو تركت من غير سند لكانت مجرد كومة من الأعشاب، سريعاً ما يعتريها الذبول.

إننا في فهمنا للتنظير(العلمي) نجعل من فعله فعلاً رياديّاً يسبق أحداث الفعل الإبداعي ويمهد له الطريق. وذلك وهم تكمن فيه الجناية التي ذكرناها في حق الإبداع، وليس للتنظير من حظ سوى الدلالة على مكامن الجمال في الأثر الفني، وبسط الآليات التي تعمل في عمقه لتوليد المعنى. ولذلك السبب نلفت الانتباه إلى واجب التخلي عن هذا الاصطلاح (نظرية/ التنظير) لنعود مرة أخرى – فيما أجد اليوم – إلى التذوق الذي لا يتم فعله إلا بالتمازج الحاصل بين عنصرين: المادة، والذائقة. على حين أن عملية التذوق لا تحصل إلا إذا تماهى العنصران في بعضهما بعض لإنشاء عنصر ثالث هو الذوق أصالة...

وبسط العملية على هذا النحو الأولي من العرض، يقيمنا أمام النص، والذات المتلقية، وحاصل التفاعل بينهما أثناء التلقي. ليكون الأثر ذلك الذوق الناتج من فعل التعاطف، والتماهي، والذوبان. إنها حاسة تتلمس، وتتحسس، تتوغل، تتجسس.. تفتح منافذها على همسات النص، وغمغمة الكلمات، وحفيف اللغة.. قد تتريث قليلاً عند السطح الخارجي للإثر الفني، تتلمسه. إن في أناملها من المجسات ما يتلمّس النبض الخافت في أعماق الغياب الذي يشكل سمك النص وعمق الذات. ومثل هذا الحديث لن يفلح في إقناع المتشددين الذي يدينون بصنمية المنهج، وموضوعية التنظير، إلا إذا أطلعناهم على مناطق في النص، لا تقدر العين المجردة على رصدها، ولا تعرف الأداة الإجرائية كيفية المسك بها، ولا يفلح الحد التعريفي في الإحاطة بها.

إننا إذا تأملنا وجه القرص، الذي تخزن فيه المعلومات. وعاينا آثار الخدوش الكثيرة فيه، أيقنا أن القرص مستعمل، وأن عنف الاستعمال وتواتره، هو الذي رسم فيه هذه الخطوط الطائشة التي تذهب في كل اتجاه. وإنني أزعم أن النص الشعري، بيتاً.. وقطعة.. وقصيدة.. شبيه إلى حد بعيد بذلك القرص اللامع، وأن فيه من الآثار التي تركها التوتر النفسي والمعاناة الإبداعية، ما يجعل القراءة أكثر متعة ولذة، وهي تتصنت على التجاذب الذي يعتمل في عمق الذات. في صراعها مع الفكرة، والمعنى، واللغة، والصورة، فتترك في تجاذبها ذاك، شداً وإرخاء، مداً وجزراً، استعاراً وخموداً.. ما يحاكي الخدوش التي تركها الاستعمال على وجه القرص. إنها آثار يحملها الحرف، واللفظ، والعبارة، والتركيب والنص في حركة متصاعدة تبدأ نواتها الأولى من أصغر وحدة إلى أكبر إنجاز.. إلى نص.

وهذه القراءة التي نقدمها، محاولة لتجاوز النظريات النقدية. وإن كانت تستعين بها. إلى الكشف عن طبوغرافيا جديدة للنص. لها من التضاريس المتباينة ما يجعل النص الذي كنا نعتقد أنه الأديم المسطح البارد، قطعة من الأرض يتوجب الضرب في مناكبها، والتوغل في شعابها، والرحلة في أصقاعها، ومفاوزها. ترتفع بك حيناً لتلامس الشاهق من السماء، وتنخفض بك إلى الحضيض من الوهاد، تتكسر وتتثنى، تلين وتحزن، تنبسط وتنقبض.. وتكون القراءة فيها ضرباً من "النص". أليس "النص" لغة ضرب من السير الشديد؟.. إن النص والقراءة فعل واحد. إذا توافقت توترات هذا وتلك، كان الكشف والتجلي وكانت البلغة.

ذلك مرادي في هذه المحاولة، وعلى الله التكلان .والحمد لله أولاً وأخيراً.

الفصل الأول

فعالية التـواتر

تقديم:

قد لا يحسن المبدع التحدث عن المسار الذي سلكه الأثر الإبداعي للخروج في شكله النهائي أثراً مكتملاً. ذلك أن المبدع من أسوء الشهود في قضية الآثار الفنية نشأة وميلاداً، حتى وإن كانت شهاداتهم، تسعى جاهدة إلى تقديم صورة صادقة عمّا يعتور الأثر الفني منذ اختماره فكرة في خلد صاحبه، إلى تجسّده وجوداً مكتملاً بين يدي القارئ. لأن استقراء مثل هذه الشهادات يكشف عن فجوات في الصيرورة الإبداعية، تتخطاها الملاحظة الشاخصة الواعية، ولا تلامس فيها إلا المظهر الخارجي الناجز، وتغفل عن جملة المتحكمات الخفية التي تتسرب في غياب العملية الإبداعية، والتي تنفتح على جملة من العلاقات الخفية بين عناصر مختلفة، لا يشكل فيها الذاتي إلاّ طرفاً ضئيلاً لا يمكن الاعتداد به، ولا الاعتماد عليه مؤشراً على الشكل المنتهي.

لقد حاول "ستيفان زفيغ" "STEFAN ZWEIG" [1] منذ أربعينيات القرن الماضي، رصد مثل هذه الشهادات في فصل له بعنوان"سر العملية الإبداعية" ضمن كتابه "الرسائل الأخيرة" "MESSAGES DERNIERS" ناهجاً سبيلاً عكسياً للكشف عن خطوات العملية الإبداعية، معتمداً على منهج علم الإجرام في الانطلاق من الشاهد إلى الغائب. محاولاً إعادة تركيب العملية الإبداعية، انطلاقاً من الأثر نفسه، مروراً بالمسودات التي خلفها الفنانون في ميادين عامة: رسماً، وموسيقى، وشعراً، ورواية.. على اعتبار أنها الأثر الشاهد على فعل مقترف من قبل، يحاول الوصول إلى الخطوات المعلنة، وغير المعلنة فيه. محاولة منه رسم الخطاطة التي تسلكها العملية

[1] -Stefan.Zwig.Derniers messages.p.96. trad.Alzir Hella. Ed.Victor Attinger.1949.Pais.

الإبداعية، من لدن كونها فكرة غامضة تختمر في خلد الفنان، ثم تخلقها شكلاً غير محدد المعالم والحدود، إلى المحاولات المتكررة التي يعانيها الفنان في إخراجها على هذه الصورة بدل تلك من الأشكال المحتملة. وينتهي "ستيفان زفيغ" أخيراً إلى أن شهادات الفنانين عن أعمالهم، هي أكثر الشهادات تضليلاً للباحث المنقب، ذلك لكون جزء مهم من العملية الإبداعية يقع في غفلة الوعي. وأن الآثار المنتهية نفسها، لا تعبر بصدق، ولا تكشف عن حقيقة الخطوات التي سلكتها العملية الإبداعية. فالصورة المنتهية حقيقة أخرى في تاريخ العملية نفسها.

1 ـ الوعي وشاعرية الغياب:

عندما نستعمل هذا النعت "غفلة الوعي" لا نريد منه ما يراه علماء النفس من غياب مطلق للحس، والشعور، والوعي، وإنما نشير إلى عملية تسرب خفي، تحدث في حضور الفنان وشخوصه العقلي، غير أنه لا يملك قدرة صرفها. بل تتراءى له وكأنها عملية مقصودة شاء لها أن تكون كذلك، وهي في واقع حقيقتها غير ما أراد. إن الذي أملاها في عمق الأثر عامل منفصل عن ذات الفنان الواعية، متصل بها من خلال روابط أكثر خفاء وأوغل في تركيبته النفسية. تلك الروابط التي تعطي للكتابة والإنجاز الفني سمته التمييزية التي تختص به في كل مرحلة من مراحل حياته. لأنها شروط متغيرة يتحكم فيها الظرف الذي يكتنف الفنان لحظة الإبداع.

وعندما نستعمل اصطلاح "الظرف" لا نريد منه ما يراه علماء الاجتماع، وعلماء النفس، والتاريخ.. بل نجنح به صوب ما اعتقدته الشخصانية في تحديدها للفرد. ذلك أن هذه الأخيرة اعتمدت في تصورها للشخص/الذات، مسلكاً يختلف عن الصورة القارة التي عرفتها الفلسفات من قبل في تعريفها للشخصية. وكان على الشخصانية أن ترى في الفرد جملة تحققاته الشخصية. ومعنى ذلك أن الشخصية ظرف يكتنف الذات حيناً من الدهر، يمثل نوعاً نوعياً من الوعي يقع بين أفقين. فإن تغير الوعي وتبدل إطار الأفق ليحتضن الوعي الجديد، فقد خرجت الذات من شخصية لتدخل أخرى. وإذا هي دخلت ظرفها الجديد فقد تغيرت شروط إبداعها جملة.. واستتبع ذلك فيها ومنها تلون الأداة الفنية، وتبدل استطاعاتها الإبداعية.. ومنه كان الحكم عليها، أو لها في ظرف من ظروفها المتعددة، واستبقاء هذا الحكم، أو سحبه على باقي ظروفها

الأخرى إجحاف في حقها، وظلم لتنوعها، وقتل لخصائصها، وتجميد لإمكانية التجدد والاستمرارية فيها.

فإن قلنا عن فنان أنه رومانسي لأننا قرأنا بعض شعره في ظرف كان الغالب على شعره فيه روح من الرومانسية، فإننا قد حكمنا عليه حكماً تأبيدياً يصرف الناس عن التنوع الذي قد شهده شعره في المراحل التالية.

والأخطر من ذلك أن الشخصانية، وهي تعدد شخصية الواحد، سيراً وراء التوالي الزمني، تمعن في الاعتقاد بالتجاور والترادف، وتقر بوجود شخصيات متراكبة للذات الواحدة في الظرف الواحد. وقد وجد هذا الفهم عند "د. هـ. لورنس" "D.H.LAWRENCE" و"بيرانديللو "PIRANDELLO" تعبيره الفصيح. قال "لورنس" راداً على دعاة الكمال الإنجليز، من خلال حركتهم المسماة " PERFECTIBILITY" : « أي كمال هذا الذي يدعون إليه؟ أهو كمال الإنسان ؟ أي إنسان يقصدون؟ إنني لست رجلاً واحداً كما يتوهمون! إنني عدة رجال في هيئة رجل واحد! لأي منهم تريدون له الكمال؟» [1]. أو ما قاله "بيراندللو" مخاطباً قارئه : « .. أجل فكر في ذلك ملياً.. لقد كنت شخصاً آخر قبل هذه اللحظة بدقيقة، ليس شخصاً آخر وحسب، بل مائة شخص آخر..» [2]. وفي اعتراف الرجلين بيان لتجاور الشخصيات في الظرف الواحد، وكأن تجلي الشخصية الواحدة وهيمنتها على الشخصيات الأخرى مرهون بالمصلحة الآنية التي يتوقف عليها الظهور بهذا الوجه بدل ذاك. والفنان أثناء العملية الإبداعية يتقمص قناعاً خاصاً، وهو يحتفظ في غيابه بأقنعته الأخرى. بيد أن هذه الأقنعة لا تفقد فعاليتها كلية، بل تظل في حالة اندساس تشع منها بعض عناصرها الخاصة، فتشوش على القناع المهيمن. الأمر الذي يسمح بتسرب بعض المعطيات منها إلى حالة الحضور والشخوص، فيكون حضورها في غفلة من الوعي.

ربما بدت هذه الصورة غير واضحة ونحن نجريها في الحقل الأدبي، بعيداً عن المطارحة الفلسفية، ولكنها - وإن حملت بعض سمات التطرف والشذوذ - أفضل

---

[1] محمد كمال حسن المحامي. سارتر.ص: 73. منشورات المكتب العالمي بيروت.1988.

[2] بيراندللو. واحد لا أحد ومائة ألف.ص: 44.نقلا عن ألبيرس. تاريخ الرواية الحديثة ص: 179(ت) جورج سالم. منشورات عويدات بيروت.1988.

طريقة لرصد التوترات التي تسكن المبدع أثناء عملية الإبداع، والتي يمكن الركون إليها في رصد التوترات التي تنتاب الكتابة فتضفي عليها طابعها الخاص.

ويحق لنا أن نلطف من غلواء هذه النظرة حين نجعل تعريف المبدع في هذا الشكل الرياضي من الكتابة، فنقول: إنه(الفنان+ الشاب أو الكهل + الذكر أو الأنثى + المريض أو المعافى + الشقي أو السعيد + المحافظ أو الليبرالي + المتدين أو المتسيس..). فإذا كان اهتمام الأدب ينصب على السمة الأولى أصالة، فإن إهمال السمات الأخرى سيضعف القراءة الواعية العميقة، ويجعلها قراءة تجتزئ ببعض حقيقة الفنان دون استكمال حقيقته الكلية. مادامت الجسيمات الباقية تعمل عملها الدسيس في صلب الأثر الإبداعي، شئنا ذلك أم أبيناه.

إن القراءة وهي تفتح على نفسها هذا الحقل الفسيح المعقد، لا تحاول استكتاب ما سجلته المناهج النقدية القديمة التي رامت ملامسة بعض هذه الجوانب في سعيها لتحقيق نظرتها المعرفية في النص الأدبي، ومن خلال ارتباطها ببعض إنجازات العلوم الإنسانية المتاخمة للأدب. ولكن همها ينصرف إلى ترتيب المتحقق منها في نظرة متكاملة تتيح للقارئ معرفة واقعية بالفنان أثناء سريان العملية الإبداعية، مستفيدة من المعارف الإنسانية جمعاء، حتى تقدم الصورة الأكثر صدقاً للأثر الإبداعي أولاً، وللعملية الإبداعية ثانية. فإن تمّ لها ذلك، استطاعت أن تعدد مقصديات النص الأدبي، وأن تفتح المعنى على التعدد، والقراءة على الانتشار.

إن فكرة الانتشار التي نجزيها الساعة في خضم القراءة، تجعل هذه الأخيرة مغايرة للنقد ومبتغاه التقليدي. إذ ليس من شأنها الحكم، ولا هو من ديدنها، بل مرادها استكمال الفراغ الباني في النص، وسبر الغياب فيه، وتعديد مقصدياته، وحمله من حالة الكمون إلى حالة الحركة. إن الانتشار فعالية أخرى اكتسبتها القراءة من قدرة القارئ.. من اقتداره الذوقي والمعرفي، ودربته الفنية، ومعاشرته النصوصية. وكلما كان القارئ متمرساً، واعياً بأسباب الإبداع، مدركاً لإكراهاته المختلفة، عالماً بتشعبات المعنى ومتاهاته، كان قادرا على بعث الحياة في النص. ذلك ما نجده عند "سارتر" "SARTRE" حين رأى في القراءة خذروفا عجيبا لا وجود له إلاّ في الحركة[1].

---

[1] أنظر سارتر. ما الأدب؟ (ت) محمد غنيمي هلال. دار العودة (دت) بيروت.

والمقصود بالحركة ما أشرنا إليه بمصطلح الانتشار[1].

قد يسهل علينا إدراك حقيقة الذات المبدعة إذا اعتبرنا الغياب، ذلك العمق السحيق الذي يشكل جملة الامتدادات التي تتشجر الذات من خلالها لتبلغ مجموع الجسيمات التي عددناها في الكتابة الرياضية، التي استعرناها لخط التعريف السابق، والتي تكوّن في اجتماعها حقيقة الفنان النفسية والاجتماعية، والفكرية، والسياسية، والمعتقداتية.. وما شئنا من امتدادات أخرى.

فالسطح الذي يعرضه علينا النص، سطح أملس بارد، خال من الامتداد، لأنه أديم مسطح، ورقي.. أو هو أشبه شيء بوجه المستنقع الراكد الذي تحجب خضرة مائه الملوثة عمقه، وتستر الكائنات الدقيقة التي تموج بالحياة في وسطه. فإذا استطعنا أن نتخطى الوجه الأملس البارد.. أن نغوص فيه قليلاً، فقد أطللنا ساعتها على عمق الغياب الذي يشكل حقيقة الذات المبدعة.

إننا نزعم أن أديم النص، يحتفظ بآثار دقيقة، متشابكة، معقدة، إذا تولتها القراءة بالفحص، وجدت فيها ما يفصح عن التوترات التي أنشأت النص، وأملت هندسته، وحددت مقصدياته، وجعلته منفتحاً على القراءات المتعددة. هذه الآثار عديدة لا يمكن حصرها في عينات مذكورة محدودة. ولكن عبقرية القراءة، وكفاءة القارئ يوقفانه على الخاص منها، الذي في إمكانه الإفصاح عن حقيقة النص في جملته.

2 ـ الغياب وترددات الصوت:

ولنا أن نبدأ بمثال بسيط يوضح ما نرمي إليه من أمر الآثار، وما نرجوه من فعاليتها في الإنباء عن التوترات التي تسكن النص، وتفتح نافذة الغياب فيه. قال "يوسف غضوب":

نثر الخريف على الثرى أوراقه

فتناثرت كتناثر العبرات.

[1] انظر حبيب مونسي. فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى. دار الغرب. وهران.2001.

كان النقد القديم لا يجد في مثل هذا الشعر سوى ذلك الروح الرومانسي الذي يستعير عناصر الطبيعة للتعبير عما يختلج في أعماق النفس من حزن وأسى. وتلك حقيقة لا يمكن نكرانها أو تجاهلها، بل هي صلب المعنى الذي من أجله أنشئ البيت الشعري. بيد أن سطح البيت يحتفظ بآثار، تعطي لهذه الحالة النفسية توتراً يسلك في ذات الشاعر سبلاً لا يمليها الوعي المبدع أصالة، وإنما هي تسربات تنطلق من التشجّر الذي تحدثنا عنه من قبل.

وإذا فككنا البيت إلى مكوناته الصوتية، أمكننا إحصاء الآثار التالية: (حرف الراء: 7، حرف الثاء: 4، حرف النون: 3، حرف التاء: 3) ومن الملفت للانتباه أن الهيمنة الصوتية في هذا البيت لحرف الراء، ثم الثاء، ثم النون والتاء. والراء حرف تكراري ما دخل في كلمة إلا وأكسبها سمة المعاودة والاستمرار، وكأنه لا يكتفي بحركة واحدة واثقة، وإنما هو في حاجة إلى المعاودة المستمرة حتى يتأكد من فعله. وكأن الباعث على ترداد هذا الحرف في هذا البيت عامل لا يتصل بالمعنى الذي ابتغاه الشاعر أصالة. وإنما هو تسرب يأتيه من ناحية أخرى. قد يعلمها ولكنها ليست حاضرة في خلده أثناء العملية الإبداعية. إنه صوت يجعل الشاعر وكأنه يحاول لملمة شعثه، يكرر فعلته، وكأن ما يتصل به من شؤون لا يقع في متناول يده، منظماً جاهزاً، وإنما هو أشتات متفرقات.

والذي يحملنا على هذا الاعتقاد أن الصوت الثاني في مسألة التوتر، هو حرف الثاء. وهو من الحروف الرخوة المهموسة الضعيفة التي يجري فيها الصوت، ويتفشى، وينتشر مبعثراً على طرف اللسان. وإذا جمعنا بين المعاني الحافلة التي يشيعها حرف الراء - الذي هو في اللغات القديمة بمعنى الرأس، والذي قال عنه "الخليل بن أحمد الفراهيدي" أنه الرجل الضعيف، وأنه زبد البحر أيضاً -[1] وما نستشفه من حرف الثاء من معاني البعثرة والانتشار. أمكننا إلحاق هذه الصفات بالمبدع، لنرى فيه الرجل الكهل الذي بدأت وطأة الحياة تفعل فيه فعلها، فكراً وجسداً.

وما مبعث الحزن الذي يلون خلفية البيت إلا من هذا الاجتماع الذي ترك من آثاره الصوتية ما يجعل البيت رثاء للذات على الطريقة الرومانسية المعهودة. أما تساوي

---

[1] يحي عبابنة. النظام السيميائي للخط العربي. ص: 54. اتحاد كتاب العرب. دمشق.1998.

الشدة والرخاوة بين حرفي النون و التاء، وتساويهما الترددي يكشف عن محاولة يائسة للاعتدال والمقاومة. وكأن نفس الشاعر تأبى أن تستكين لما يلمّ بها من ضعف وشتات. إنها حركة مقاومة داخلية تحاول أن تطل محتشمة من خلال أثري النون والتاء.

ومن عبقرية اللغة أنها تضيف من دلالتها مقاصد أخرى لا يفطن لها المبدع، تحاول القراءة إعادة ربطها في سلك المعنى الواحد. وإذا تأملنا كلمة "العبرات" أوحى لنا جمعها بالتكرر، والاستمرارية، والاسترسال، لوجود حرف الراء فيها أولاً، ولمعنى العبور ثانياً. أنها تدر دوماً كما تدر البقرة الحلوب.. والتاء عند "الخليل" هي - فعلاً - البقرة التي تحلب دائماً، واستشهد بقول "مهلهل:

أبـي فـراس الـهـيجاء في كـل حـومة وجـدك عـبد يحلـب الـتاء دائمـا [1]

وحرف التاء الشديد المهموس، فيه من الإصرار والعطاء والتجدد، ما يقابل حرف النون الرخو الأنفموي الباكي. الأمر الذي يوحي بوجود محاولات يائسة للتوازي الذي يكابده الشاعر في حياته الخاصة، قبل أن يكابده في ميدان الإبداع.

3 ـ التوتر الداخلي و فعالية الهيمنة:

يري علماء فقه اللغة أن إثبات القيم التعبيرية للصوت البسيط، وهو حرف: « واحد في كلمة كإثبات هذه القيمة نفسها للصوت المركب.» [2] وكأن الصوت المفرد الذي استقل بدلالة معينة على النحو الذي رأينا من قبل، يدخل في علاقات تركيبية مع غيره من الأصوات ليشكل نسقاً دلالياً جديداً يكتنفه اللفظ، الذي يكتنز الطاقة التعبيرية، التي تتوافق مع التوترات النفسية، التي تتوثب من الصنيع الفني، في إطار الدلالة الكبرى التي يحملها النص.

غير أن الحديث عن اللفظ صوتاً ودلالة، يجعلنا نلتفت إلى بعض الحقائق المسجلة عند النقاد والأدباء، الذين يجدون في اللفظ من المميزات ما يرفعه عن

---

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي. ثلاثة كتب في الحروف للخليل. ابن السكيت. الرازي.(ت) رمضان عبد التواب. ص: 34. مكتبة الخانجي. مصر.1987

(2) صبحي الصالح. فقه اللغة.ص: 142. دار العلم للملايين.ط10. 1983. بيروت.

الاهتمام اللغوي الصرف، إلى مجال المعنى. إذ ليس يخفى: « أن مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي، وأن هذا الانفعال بطبيعته، إنما هو سبب في تنويع الصوت، بما يخرجه فيه مداً، أو غنة، أو ليناً، أو شدة. وبما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب ما في النفس من أصولها.» [1]. وما دام الحديث عن الانفعال يتصل بكيفية تأليف الحروف وتجانسها من جهة، وبكيفية إخراجها إنشاداً: مداً، وشدة، وليناً، وغنة، فإن المسألة تتجاوز حدود النظرة القائمة على التدبر الصوتي وحده. بل تلامس مجالاً تتحسسه الأسلوبيات القديمة والحديثة، في بحثها عن بؤر الدلالة التي تكتنز من الطاقات التعبيرية ما يجعلها منافذ للتولج إلى عمق النص الشعري. وكأن لكل نص من المداخل ما يستتر تحت غطاء من الأساليب التي تجد مقوماتها إما في الصوت المفرد، أو اللفظ المتردد المهيمن، أو التكرار الذي يعيد — فيما يشبه الطرق العنيف - عبارة بعينها.

يجد "جاكوبسون" أنه بإمكاننا تعريف: « الهيمنة باعتبارها عنصراً بؤرياً للأثر الأدبي، لأنها تحكم، وتحدد، وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية.» [2]. والهيمنة هي الحركة الطاغية التي تصنع توترها الخاص الذي يشد إليه جميع التوترات التي تنطلق جيئة وذهاباً في عمق النص، مرتفعة من غيابات الغياب إلى الحضور الشاخص، أو نازلة منه إلى العتمات التي تتلفع بالغموض والاضطراب. والقراءة الأولية للنص، والتي من شأنها أن تتصنت إلى حفيف كلماته، يمكنها بيسر التعرف عليها في مظاهرها البينة تكراراً، وتواتراً، وتردداً. كما أن مفهوم الهيمنة قد يمتد خارج النص ليتحول إلى: « أداة إجرائية يمكن أن تستغل في مقاربة عصر كامل من التقاليد الفنية، أو تيار معين في هذا العصر. بل إنها صالحة لبناء شعرية تاريخية ترصد التغيرات التي تحصل بين عناصر العمل الفني خلال العصور.» [3] غير أن هذا

---

[1] مصطفى صادق الرافعي. تاريخ آداب العرب.ج2. ص: 216.215. دار الكتاب العربي. 1974/1394. ط2. بيروت.

[2] جاكوبسون. الشكلانيون الروس.نظرية المنهج الشكلي. (ت) عباس التوني. مجلة عيون المقالات المغربية. ع1. 1986. الدار البيضاء.

[3] أحمد بوزفور. تأبط شعراً. ص: 56. نشر الفنك. المغرب. (دت).

الامتداد يلتفت إلى القيم المهيمنة على مستوى القيم الجمالية التي يحتفل بها الأسلوب، وإلى ما يصاحب العمليات الإبداعية من مرتكزات جمالية تأخذ سلطة القيم المديرة للفن في عمومه.

إننا ونحن نجري الهيمنة علي صعيد النص الواحد، نريد منها التوقف عند الظاهرة الملفتة تركيباً وبناء، والتي تُحدث في النص من الضجيج ما يجعلها بؤرة دلالية تلتفت إليها القراءة متسائلة عن أسباب تواترها على ذلك النحو دون غيره من الهيئات. وليس يسعفنا في تعريفها في هذا الفصل غير معالجتها من خلال النماذج المختارة التي تتخير أشكالها ابتداء من اللفظ المفرد، إلى العبارة، إلىَ الأسلوب..

4 ـ الاستحضار المكاني وترددات اللفظ:

يرى "علي البطل" أن التكرار في حد ذاته وسيلة :« من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشعائري»[1]. وإذا كنا نقبل بلفظ التكرار في هذا الموقف الخاص بالتعاويذ والأدعية، فإننا قد لا نقبل به في الصنيع الشعري. ذلك أن التكرار يحمل في موروثه الأسلوبي نقيصة العي التي تجبر المتحدث والكاتب على أن يكرر ألفاظاً بعينها. ومن ثم فإن عدم قبولنا لهذا اللفظ، يفرض علينا تبني مصطلح "التردد" "FREQUENCE" ما دمنا لا نرى في البناء الشعري الذي يعتمد (تكرار) لفظ معين، أنه يسعى إليه من منطق التكرار وحسب، وإنما التردد الذي تعرفه الألفاظ، يجعل اللفظة في كل حال من أحوالها لفظة جديدة، مختلفة عن أختها التي تشبهها حروفاً، وأصواتاً، وبناء صرفياً. ذلك لأن حيوية التردد وديناميكيته تستمدان دائماً: « من عنصري التوقع والمفاجأة »[2] توقعاً يشدنا إلى تواردها في مقاطع من النص، ومفاجأة وجودها في البيت الواحد وقد بسطت عليه هيمنتها الكلية.

---

[1] علي البطل. الصورة في الشعر حتى آخر ق8هـ. دراسة في أصولها وتطورها. ص: 218. دار الأندلس للطباعة والنشر. 1981.

[2] مصطفى السعدني. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث.ص: 31. منشأة المعارف بالإسكندرية. مصر.(دت).

غير أننا ونحن نلمح فيها هذا الملمح، لا نرى فيها اللفظة المكررة التي عرفناها من قبل، بل صوتاً جديداً ينفتح على معنى بكر ليس لنا به عهد من قبل. أو أنها تتعمد الطرق المتوالي الذي من شأنه أن يحدث فينا من الدوار الذي يطوح بنا في متاهات الدلالة المتجددة.

لقد كانت كلمة "الغضا" في قصيدة "مالك بن الريب" وهي تتردد ست مرات في ثلاثة أبيات تشكل مطلع القصيدة، أمراً ملفتاً شديد الهيمنة، عنيف الطرق. وكأنه يريد أن يتميز عن باقي المفردات بما له من حضور طاغٍ، يجعل الالتفات إليه أمراً حتمياً لدى كل قراءة. قال "مالك بن الريب" :

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة ... بجنب **الغضا** أجزي القلاص النواجيا

فليت **الغضا** لم يقطع الركب عرضه ... وليت **الغضا** ماشي الركاب لياليا

لقد كان في أهل **الغضا** لو دنا **الغضا** ... مزار، ولكن **الغضا** ليس دانيا

تقدم المناسبة التي تحملها الرواية التاريخية، قصة مواجهة الذات الشاعرة للموت بعيداً عن الأهل، مختصرة المأساة في الكلمات التالية: «هب في صحبة سعيد بن عثمان بن عفان، حينما سار بجنده في طريق فارس، حتى أناخ الركب في بعض المنازل، نزل مالك للقيلولة، ولما هموا بالرحيل أراد أن يلبس خفه، فلسعته أفعى كانت قد اندست فيه. فلما أحس بالموت أنشأ يرثي نفسه.»[1]. وكأن المناسبة وهي تقدم السياق على هذا النحو تريد أن تخبرنا بالمهم في الذي حصل، تاركة لنا تخيل الجو العام الذي ستعمل القصيدة على رفعه فنياً إلى المتلقي. وصنيع المناسبة على هذا النحو مهم في تلقي القصيدة، وتوجيه القراءة، وفتح أبواب المنافذ فيها.

فإذا عدنا إلى العادات العربية المتوارثة في الرثاء الذي يتولاه الأهل والأصحاب والأقارب، وكثير من الزوجات، علمنا الفراغ الذي يحس به الشاعر في هذه اللحظات الحرجة.. إنه يفتقد إلى الباكي.. إلى الراثي.. إنه يفتقد إلى امتداده الاجتماعي الذي يعدد محاسنه، ويذكر مقامه بين الأقران، ويخلّد بقوله ذكره ما سارت القصيدة بين العربان.

---

[1] جمهرة أشعار العرب.ص: 269.

فالفقد على هذا النحو يستحضر طرفاً آخر من العلاقة.. إنه طرف المكان.. الصحراء.. المسكن.. لو حدث الذي حدث وهو في مكانه الأصلي لما أحس الشاعر بالفقد الذي ذكرنا، ولوجد في المكان من يتولى البكاء عنه. إن فقد المكان هم آخر يحمله الشاعر إضافة إلى الفقد الأول. ومن ثم كان تردد كلمة (الغضا).

إن الوتيرة المسجلة من خلال تواتر هذه الكلمة، يوحي لنا أن في الإصرار على حضورها هنا، إصرار على استحضار المكان المفقود. وكأن الشاعر وهو يعمد إلى ذكر عنصر من عناصر الصحراء التي تدل عن طريق التلازم على المسكن والأهل، يرفض أن يموت بعيداً عن صحرائه.. إن استحضاره للمكان على هذا النحو نقلة من طبيعة خاصة إلى المجال الذي ينتمي إليه. وكأن في الاستعادة محو للمكان الجديد.. مكان اللسع.. وانتقال إلى المكان الأصل. ذلك المكان الذي تستقيم فيه عملية ذكر المحامد، وتعديد المناقب، والرفع من الشأن. فلو بادر الشاعر إلى ذلك من دون استحضار مكانه الخاص لما استقام له استحضار حياة الصحراء بما فيها من عادات، وأخلاق تعود به إلى أيام الجاهلية التي تركها اختياراً للهداية.

إن (الغضا) في كل موطن من مواطن تواترها، مختلفة عن سابقتها، منزاحة عنها إلى معنى خاص بها في نسقها الجديد. إن الأولى منها تشير إلى الحياة الهنية التي كان يشيعها رعي الإبل وسوقها إلى منابت الكلأ. أما الثانية فكانت لحركة الالتفات التي يتحسسها الراكب وهو يغادر المكان متجهاً إلى قصده الجديد، وكأن توالي شجيرات الغضا فيها، مصاحبةٌ له تُشيِّعُه، فعلِ الأنيسِ الذي يشيع ضيفه. والثالثة فيها التمني الذي يمدد المكان المحبب ليظل مشيِّعاً مرافقاً دون أن تختفي معالمه. أما الرابعة ففيها ارتداد إلى الماضي بما يضج فيه من أهل، ورفقة، وأحبة، واجتماع.. أما الأخيرة ففيها من الحسرة على فقد هذا المؤشر الدال على المكان المحبب، وكأن في فقده فقد للانتماء، وتأكيد للغربة المضاعفة. وليس أثقل على الذات الحساسة من إدراك فداحة الموقف ومأساويته.

إن الطرق العنيف في توالي اللفظ على هذا النحو، لا يمكن أن يترك القراءة من غير أن يوحي لها بشيء يتصل بالمكان، ويفتح سجل التداعيات على الماضي.. على العادات.. على الألفة. إنها الهيمنة التي تفتح الجرح واسعاً أمام حديث الذات عن ذاتها. ومنها كانت القصيدة كلها ارتداداً إلى الماضي، وحفراً في علاقاته المختلفة، وفيها بعض التشوف إلى المستقبل في التساؤل عن مستقبل البنات اليتيمات..

لو بقي الغضا حاضراً لما حدث الذي حدث! تلك هي المفارقة، وذلك هو منطق الأشياء بالنسبة للشاعر في هذه الوهلة على الأقل. غير أن التحول في الغضا، لا بد له من تحول في الأقدار كذلك.

4 ـ الشخوص المعنوي وترددات العبارة:

ترددت العبارة في الشعر العربي بشكل ملفت في حالات التشنجات العاطفية، واحتلت من القصائد مكانة بارزة لا تخطئها العين أول وهلة. وكأنها في تواردها تمثل نسقاً خاصاً، لا يمكن لمقولة التكرار أن تفسره. كما أن العبارة لم تتوقف عند نمط واحد من التراكيب، بل جمعت في نسيجها كل الأساليب المعروفة من أمر، واستفهام، ونداء، وتحضيض، وغيرها.. وكأن طبيعة كل أسلوب من هذه الأساليب لا يمكن أن يسترفد الطاقة الشعورية وما يصاحبها من توترات، بل هي في حاجة إلى رديف يتولى مقاسمتها العبء الذي تنوء تحته. من ثم كان التردد سبيلاً أخرى من السبل التي يعتمدها الشعر للتمدد حتى يوافق المد المستطيل للوتيرة الشعرية التي تتناسب طرداً والدفق الشعري.

إن كثرة الأمثلة قد تحول دون استيفائها دراسة. بيد أننا في هذه القراءة نسعى إلى إرساء طريقة للتعامل مع التوترات وحسب. ومن ثم فإننا نجد أنفسنا مرغمين على تخير بعضها للتمثيل فقط، لا على أنها أحسن النماذج صياغة وإخراجاً. بل الإشارة إليها لتكون دليلاً على مثيلاتها في النسق الشعري العربي، من الجاهلية إلى اليوم. وكأن الظاهرة مطردة التواتر، أثيلة في الإنشاد العربي، لها من الوقع في النفوس ما يؤكد حضورها الطاغي.

قال "أحمد شوقي" في حفل تكريم البطل العالمي في حمل الأثقال، السيد "نصير"في ديسمبر سنة 1930.

قـل لـي نـصير وأنـت بـر صـادق	**أحملـت** إنـسـانـاً علـيـك ثقـيـلا؟
أحملـت ديـنـاً في حـيـاتك مـــرة؟	**أحملـت** يـومـاً في الـضلوع غلـيلا؟
أحملـت ظلمـاً مـن قـريب غـادر	أو كاشـح بـالأمس كـان خلـيلا؟
أحملـــت مـــنـّاً بالـــنهـار مكـــرراً	والـلـيل مـن مـسد إلـيك جمـيلا؟

أحملـت طغـيان اللئـيم إذا اغتنـى أو نـال مـن جـاه الأمـور قلـيلا؟

أحملت في النادي الغبي إذا التقى مـن سـامعيه الحمـد و التبجـيلا؟

تلـك الحـياة، وهـذه أثقـالهـا وزن الحديـد بهـا فعـاد ضـئيلا[1]

إن الشاعر وهو يقف في حفل التكريم الرياضي، لا يجد في موقفه من دور في الذي يشاهد، سوى التساؤل الذي يتجاوز المشهد الذي يعاين. هناك رجل استطاعت عضلاته أن تحمل أثقالاً من الحديد. وهنا شاعر يُطلب منه أن يخلد المشهد في أبيات من الشعر. إن الموقف يملي على الشاعر أن يتصرف انطلاقاً من منطق الشعر، لا من منطق الرياضة. فالذي حدث قد انتهى في عين التجربة الشعرية.. لقد قهر الرجل الثقل، وتغلب على الحديد.. ولكن في نفس الشاعر هموم أخرى يقايس بينها وبين الأثقال التي حُدِّث عنها.. فيستهل شعره بالمدح العادي قائلاً:

شرفاً نصير، ارفع جبينك عالياً وتلق من أوطانك الإكليلا.

غير أن ذلك لا يرضي أبداً الحاسة الشعرية التي تتحسس في أعماق الذات شيئاً آخر يقع وراء الأثقال الحديدية. إنها أحمال أخرى لا تقدر عليها العضلات، ولا تقوى على حملها. إنها من صميم الحياة نفسها. عندها يشرع الشاعر في تعدادها، مردداً الاستفهام عينه "أحملتَ ؟" وكأنه يريد من الحاضرين أن يلتفتوا إلى الأعباء الأخرى التي يجب على الصبور أن يُكرَّم من أجل تحمُّلها.

لقد كانت هيمنة الاستفهام شديدة الوقع في البيتين الأولين: ثلاث مرات. ثم صارت في مطلع كل بيت تعلن عن الحمل الجديد الذي يضاف إلى الأحمال السابقة.. كان في مقدوره أن يستمر على هذه الوتيرة في تعداد الأحمال على كثرتها. ولكنه اختار منها قدراً، يكون معه الطرق المتوالي للتواتر شديداً ينوب عن البقية. لذلك كان البيت الأخير إيذاناً بإعلان الحقيقة التي تسعى القصيدة للتوقف عندها:

تلك الحياة، وهذه أثقالهاوزن الحديد بها فعاد ضئيلا.

---

[1] أحمد شوقي. الشوقيات. ج4. ص: 77.76. دار الكتاب العربي. بيروت. (دت).

إن الذي رفعه الرباع لم يكن سوى كتلة من الحديد خالية من المقاومة والعناد، بيد أن ما ساق الشاعر من أثقال، لكل واحد منها عناده الخاص الذي يؤرق الذات وينغِّص عيشها، ويمنع عنها هناءها وراحتها. كل ثقل فيها يفصح أن الحمل ليس ما أطاق الظهر، بل الحمل ما وعاه الصدر.

إن فعالية التردد على هذا النحو من التعاقب الطارق الذي لا يكاد ينتهي حتى يبدأ من جديد، هي الخاصية التي تحملها العبارة المترددة للقصيدة، فاتحة في كل مرة مسلكاً جديداً من مسالك المعنى التي لا تترك للذات المتلقية من الفسحة ما يتيح لها التفرس في طبيعة الحمل.. إنها تلهث وراء التوالي. وليس لها أن تفهم طبيعته الآن. فقط عليها أن تدرك وجوده في حياتها الخاصة. إن مهمة التوالي أن يدلُّها على الأثقال وحسب. ولها بعد الفراغ من الاستماع أن تفتح صدرها على الأثقال كلها، تتفقدها في معاشها الخاص، أن تجد لها في حياتها الخاصة أمثلتها الخاصة.

إن الهيمنة على هذا النحو تفتح القصيدة الحقة على ما يمكث في الذات بعد الفراغ من السماع.. إن معانيها تقع على مسافة من الإنشاد.. وكأن القصيدة تمتد لتكون ناتج الوقع خارج النص. إذ ليس أمام التوالي ولا وراءه من الفسحة ما يسمح بالتروي العميق.. إن فيها من الملاحقة ما يجعل الذات المتلقية واقعة تحت رحمة التوالي الطارق العنيف.

الفصل الثاني
التوتر الصوتي

تقديم:

ليس من السهل على أهل الإبداع تفسير كافة الإمكانات التي تتيحها لهم المادة أثناء عمليات البناء، ولا الكشف عن الأسباب التي دعت إلى هذا الاختيار دون ذلك. ما دامت العملية الإبداعية ذاتها تقع في بعدين متماسين متباعدين في آن واحد. بعد الحضور وبعد الغياب. ولن نستطيع استعمال هذين الاصطلاحين استعمالاً جديداً يناسب الهدف الذي نروم. إلا إذا أفرغناهما من الحمولة الفلسفية التي يحبلان بها. ليكون لنا منهما الشكل الذي تشحنه بالمراد الجديد الذي يسعفنا على تبيين حقيقة العملية الإبداعية في جملتها.

فإذا كان النقد البنيوي يرى أن علاقات الغياب هي :«علاقات معنى ورمز، فهذا الدال يدل على ذلك المدلول، وهذه الحقيقة تقتضي أخرى، أن الحادثة ترمز لفكرة، وتلك الفكرة توضح نفسية الشخصيات، وهكذا »[1]. فإن علاقات الحضور:«علاقات تصوير وتكوين، حيث ترى الأحداث وتتشكل الشخصيات فيما بينها مجموعات متقابلة متدرجة، لا رموزاً، وتتآلف الكلمات داخل علاقة دلالية بقوة البنية لا بالإيحاء »[2].

إن الحضور هو العقل الشاخص الذي يمليه الوعي المتيقظ، الذي يتولى هندسة الأثر الفني، والذي لا يغيب عنه شرط الجنس، واللغة، والعرف. بينما يغدو الغياب

---

(1) صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد العربي. ص: 306. مكتبة الأنجلو المصرية. ط1980.2. القاهرة.

(2) م.س.ص: 306.

ليشكل الغيبة التي تترادف فيها أقنعة الفاعل، وتتلابس مشكِّلة عمق الذات، وجملة الترسبات التي تؤثث امتدادها التاريخي والنفسي.

فإذا كان الحضور يمتد أفقياً متابعاً الحركة المُنجِزة للأثر الفني في خطيته، وجبرية تواليه في الزمان والمكان، والشروط والقيم، فإن الغياب يمتد عمودياً ليغوص في سمك الذات متراجعا إلى ماضيها البعيد. تراجعاً قد يضرب في أعماق سحيقة لا تكاد تبين معالمها للذات نفسها. وكلما أوغل الغياب بعيداً في هذا السمك، كلما ازدادت قتامة صوره، واعتراها الغموض واللبس، وتشابكت فيها الأقنعة لتحول دون تلمس حقائقها..

عندها يكون الغياب بمكوناته المتنوعة، ذلك الرافد الذي يمد الإبداع بفيض من التأثيرات التي تصعد إلى السطح مشكلة المعنى الأولي الذي لا تستقيم دلالته إلا بالعودة إلى منابعه الغائرة في العمق السحيق.

فإذا كنا نزعم أن كل ذات تنتشر على محورين: ظاهر وباطن، فإننا لا نترك للظاهر سوى مجال التمظهر المصطنع، الذي تؤثر فيه المواقف وتكيفاتها المختلفة، بحسب النيات التي تقابلها بغية الاستفادة من هذه الهيئة دون الأخرى.

وهي منافقة صريحة يشهدها السلوك المعاين للذوات في معاشها. بيد أن الباطن الذي يضمر الحقيقة، ويطمرها في الأغوار، يريد لها أن تكون ذات فعل دسيس في السلوك، لا يمكن الانتباه إليها عياناً. لأنها لا تترك على وجه التمظهرات من أثر يشي بها. بل مناطها حاسة الجسّ التي تتولاها، محاولة تلمس آثارها الباهتة في وجه التمظهر. وكأنها التجاعيد على الوجه الغض الذي يبدؤها فعل الزمن، فيخط حدودها فيه.

وعلى هذا التعامد البيِّن بين الحضور والغياب، ينسج الإبداع أثره. وكأنه يتخذ من الثاني سداه، ومن الأول لحمته، فيغيب السدى في اللحمة، ولكنه في عرف أهل الصناعة، هو القوام الذي لا تقوم الأنسجة إلا به. فهو الحبل المتين الذي يشد بناءها شداً محكماً. وما اللحمة بعد، سوى الحشو المزخرف الذي يضاف إلى السدى لتهذيب كزازته، وإخفاء متانته. فيكتسب النسيج من لحمته جماله ونعومتة. والاجتزاء باللحمة على أنها النسيج جهل بحقيقته، كما أن الاكتفاء بالسدى وحده بخس لجمال الأثر وروعته.

غير أن الوقوف عند الأول، وقوف المشدوه، يقطع على المتأمل حبل الحقيقة، فيأخذه بهرجِ الألوان والأشكال، ويفوته المراد الذي لا يحتويه المظهر، والذي يتدفق خارجه حتماً. وتلك هي الفكرة التي جعل النقاد منها المعنى مناصفة بين المبدع والمتلقي.

وحقيقتها في كون المبدع يتغافل عن الفعل الدسيس لغيابه في حضرة الوعي الشاخص، وفي انتباه المتلقي اليقظ الذي لا تخدعه البهارج، وهو يقلب النظر في المرايا التي تتوالى على ناظريه. ولا يكون المعنى في مراد المؤلف وقصده، ولا في وهم المتلقي وتأويله، ولا فيما تريده اللغة في صمتها وضجيجها، ولكنه في تلاقي هذه الأطراف كلها خارج المظهر، وبعيداً عنه.

قد نسمي هذا البعد الجديد "مجال النص" وهو الفضاء الذي تنتشر فيه القراءة خارج حدود الأثر، متلمسة ما يعلق بذائقتها من معان، يمليها عليها الشكل، واللغة، وتداعيات الترابطات التي تنشأ في أعماقها مما هو لها، وما ليس لها من تجارب وتحقيقات.

لا تكتفي عملية الانتشار بالشاخص بين يديها، بل تتعداه إلى استحضار ما يخول لها من ترابط، يجعل مسافات السمك الغيابي تتكشف تباعاً. وقد رأينا ـ من قبل ـ كيف يعمل الصوت المفرد على إشاعة دلالة معينة، قد لا تجد في حضور الشاعر مبررها الأمين. ولكنها في انعتاقها من قبضة الوعي، تتلبس من الدلالات ما يفتح مخبوء الذات ليفضحها أمام نفسها أولاً، وأمام غيرها ثانية. وقد نتساءل سؤالنا البريء.. هل أراد لها الشاعر أن تكون كذلك ؟ أم أنها مما يقع خارج احترازه، بعيداً عن رغبته، وراء حدود الحيطة والحذر ؟

1 ـ الحرف وصفة الصوت:

التفت القدماء إلى طبيعة الأصوات التي تتشكل منها اللغة التفاتاً علمياً دقيقاً، حين راحوا يوزعونها على مخارجها، ويصفونها بين الشدة واللين، والجهر والهمس، والرخاوة والاعتدال، والإطباق والانفتاح، والاستعلاء والانخفاض، والصفير والغنة، والاستطالة والتفشي، والمد والتفخيم والترقيق..[1]

---

[1] أنظر.تامر سلوم. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. ص: 14.وما يليها. دار الحوار. ط1..1983.سورية.

إنها عملية دقيقة يشهد لها بالتفرد والعمق، على الرغم من غياب الوسائل الدقيقة للقياس. بيد أن ذلك العرض الذي حفلت به كتب اللغة وفقهها، لم يجد من المتابعة ما يفتح خصائص الحرف وصفاته على الأداء المعنوي الذي يوظفه الإبداع الشعري، حينما تقوم فيه هذه الأصوات بعيداً عن تصنيفاتها اللغوية، حاملة ظلالها الدلالية إلى عمق المعنى الذي يمور فيه النص.

وقد التفت المحدثون إلى هذه الثغرة التي لم تطلها يد التواصل المعرفي بين الأجيال. ووجدوا أن ما قُدِّم لم يكن سوى الأرضية العلمية الصلبة التي يمكن أن يقوم عليها بناء الدلالة المتطاول إلى عنان السماء. حين يجعل من ذلك الصرح العلمي منطلقاً لفتوحات ريادية تنقل الأصوات من دلالتها الأولية إلى ما تشيعه في صلب النص من معان، قد لا يحملها النص أصالة. وإنما يقوم الصوت بشحنها في اللفظ، والعبارة، والتركيب، عن طريق التوتر الحاصل من المعاودة، والتكرار، والهيمنة .

وقد رأى "تامر سلوم" أن : « التفسير اللغوي أو الفيزيولوجي ليس ضرورياً ولا متكأ يصح أن يعتمد عليه البلاغي »[1]. وكأنه يستشعر أن الخطوة التي يجب على البلاغي قطعها، تقع وراء التفسير الفيزيولوجي، والتصنيف الوصفي، واستغلال الفلذات التي أشاروا إليها في التجاور، والتنافر. إنها خطوة جريئة قد لا يكون لها من"العلمية الثابتة" ما يمكّنها من الاستقرار على حال واحد، لأنها يجري بها الإبداع في تلوينات مختلفة تكون فيها الأصوات المهيمنة على هيئة ودلالة في هذا الموقف، وتكون على أخرى في موقف آخر. وهو ما يسلب عنها سمة الاستقرار والثبات، ويجعلها عرضة لافتراضات النص والمعنى كل حين .

والبلاغي الذي يعرف صفاتها وخصائصها لا يقف عندها مكتفياً بالحد الذي سطرته الملاحظات العامة المؤسسة لعلمها، وإنما يتدرج إلى سلطة الاستعمال التي ترود بها مدارات جديدة، قد تعين فيها الصفة والدلالة الأولية، وتدير مقاصدها، ولكنها تنفتح على عمق الدلالة في غيابات الغياب. تلك الإشارة التي وجدنا بذرتها

---

[1] م.س.ص : 14

الأولى عند "ابن سنان الخفاجي" حين رأى أن الحروف أصوات : « تجري من السمع مجرى الألوان من البصر»[1].

إن المقابلة بين الصوت واللون ترتفع بالدرس الصوتي إلى المعاينة التي لا تجعل الصوت واحداً، وإنما تفتحه على التدرج وفق هيئة التدرج اللوني. إذ ليس للأحمر والأصفر مثلا هيئة واحدة، وإنما لكل منها تدرجات تجعله يتعدد حتى تغيب الحدود بين لون وآخر يختلف عنه قيد أنملة . فإذا قرأنا أن القماش أصفر اللون، لم يكن لنا إلا الهيئة الواحدة لذلك اللون، غير أننا لو عايناه لاكتشفنا الهيئة التي هي له في سلم تدرجات اللون الأصفر. كذلك الصوت الواحد ينطق به الرجل أو المرأة، الصبي أو الشيخ، الجهوري الصوت أو رقيقه..

إنها الصورة الخارجية التي يقدمها لنا الصوت مفرداً، كما يقدمها لنا اللون مفرداً. غير أن الأمر مختلف جداً حينما يكون الصوت في إطار من التركيب الفني. إذ لا يغني فيه شيء من معرفة جهره وهمسه.. شدته ورخاوته.. لأنها صفات تقع وراء الإبداع في عالم اللغة المجرد. فتتحول هذه الصفات إلى ألوان من طبيعة خاصة تلون المعنى، وتلحق به من دلالتها ما يحدد قيمته في سلم التدرج الصوتي أولاً، وفي سلم التدرج المعنوي ثانياً.

قد لا نفهم هذه الحقيقة فهماً جلياً دون مثال يقربها للعيان. قال "ابن الرومي" يصف رجلاً يجاهد في إخفاء صلعته، يرد عليها فضل شعر قفاه:

يـا أيهـا ا لهـارب مـن دهـره	أدركـك الدهـر علـى خـيله
يـسوق مـن نقـرته طـرة	إلى مـدى يقـصر عـن نـيله
فـوجهه يأخـذ مـن رأسـه	أخـذ نهـار الـصيف مـن لـيله
مثل الذي يرفع من جيبه	وهـياً بمـا يأخـذ مـن ذيلـه

---

[1] ابن سنان الخفاجي. سر الفصاحة. (ش)عبد المتعال الصعيدي ص: 54. ط.محمد علي صبيح وأولاده. الأزهر. 1389/1969. القاهرة.

قديما وُصِف "ابن الرومي" بأنه يدور مع المعنى دوراناً مستمراً حتى يستنزف الفكرة فلا يترك فيها لغيره بقية. وهي ملاحظة دقيقة في تعامل هذا الشاعر مع المعنى لإدراكه أن الفكرة ذات أوجه ومداخل، يمكن استغلالها جميعاً حتى تتبدى الصورة على هيئة المشهد المكتمل الذي يعج بالحياة والحركة. ومداخل الفكرة التي بسطها الشاعر في هذه القطعة لا تعدو أن تكون حديثاً عن رجل يجاهد صلعته. غير أن المعالجة لا تقف عند حد الفعل البائن، بل تتغلغل عميقاً في الصراع الذي يقلق الذات وهي تشهد آيات التحول فيها.. آيات الانتقال من حال إلى حال. فيمضها ما فقدت، ويشقيها ما كسبت. وهي تدرك أن فعلها ذاك لن يرد عنها كر الزمن، وأنه سيكون في عين غيرها مدعاة للسخرية والتندر.

والذي يعنينا هنا هو تلمس الآثار التي ادعينا أن الشاعر لم يقصدها أصالة، وأنها تسربت من عمق الغياب، لتكتب دلالتها الخاصة على وجه النص.. فهل أراد الشاعر أن تكون الهيمنة الصوتية لحرف الهاء ؟ هل قصد إلى ترديده أربعاً في شطره الأول من بيته، واثنين في شطره الثاني، وخمساً في بيته الثالث؟

يقول عنه علماء الأصوات وفقهاء اللغة، أنه يقف بين الشدة والرخاوة، وأنه يأتي من أقصى الحلق، ومن عمق الرئتين. وكأن فيه من النَّفَس المتصاعد من الأعماق ما يحاكي اللهاث الذي يعتري المشتد في سيره وعدوه. والرجل الذي وصف "ابن الرومي" لا يختلف في حركته تلك عن رجل يفر من عدو. بل جعل الشاعر مطلع المقطع مفصحاً عن حركة الهروب، التي تحتوي بدورها على صوت الهاء. وكأن فعلها ذاك لن يكون أبداً من دون لهاث.

إن هيمنة الصوت على هذه القطعة الشعرية، يفصح عن حركة تنتاب الكثير ممن يدخلون سن الكهولة، حينما يغزوهم المشيب، وتتهاوى كثافة الشعر معلنة عن تراجع السن وزوال الشباب.. قد يسارعون في سترها.. في إخفائها.. في مداراتها بما أوتوا من حيلة.. ولكن الفعل فيهم يظل حركة مثيرة للسخرية، ومنبئة عن قلة حيلة. بيد أن الهروب الحقيقي حدث مأساوي تجري وقائعه في الأعماق بين رفض معاند، وقبول راضخ، في خضم هرولة لا تعرف أين تتجه.

لقد أكد علماء النفس أن المرء يمر بفترة حرجة قبل الأربعين من عمره.. إنها فترة تحوُّل خطيرة في مساره الحياتي.. تكون فيها المحاسبة الدقيقة لما أنجز.. ساعتها قد يدرك

أنه قد حقق لنفسه ما كان يصبو إليه، أو لم يحقق شيئاً، وأنه كان سادراً في غفلته. إن يقظته تلك تدفعه إلى الحركة.. إلى الحيرة.. قد يعود القهقرى.. قد يرتمي أماماً.. وفي كل حال من أحواله سيكون عرضة إلى حركة عنيفة تشحن صدره باللهاث الذي يسد في عينه الرؤية الواضحة. قبل أن يستقر على وضع، وقد أدركته خيول الدهر..

إن ما حملته الأبيات القليلة، وإن كان سخرية مريرة فقط، جعلتنا نعاين النهار يقتطع من الليل طرفاً. والوجه من الرأس استطالة. وحركة الثوب الذي يرفع كاشفاً الساق.. كلها رموز لا ترضى بأن تقف إزاءها القراءة لتملّي دقتها التصويرية، بل تريد أن تتفشى منها الحركة الهاربة التي تتجاوز المعاينة الحسية إلى الدفين من المعاني، إلى بعض من الحقيقة الإنسانية التي لا يسلم منها أحد.. إنها هنا ضرب من (العلم) يتحدث به الفن في لغته الخاصة، وفق معاييره الخاصة.

ومشاركة اللغة من خلال الهيمنة الصوتية، هو الأثر الذي يفتح التلقي على مجال النص الشاسع، الذي يترجّل فيه المبدع والمتلقي على تخوم النص، وراء أسوار الرمز والدلالة، في محيط من الحقائق الغائبة عن المعاينة الشاخصة.. تلك المنطقة التي لا يعرف التنظير كيف يمسك بها، ولا كيف يسميها، لأنها ذات وجود يند عن التحديد والتعيين. لا يعرفها من يحوِّل عناصر الوجود إلى ظواهر وأشياء.. لأنها ليست ظاهرة ولا شيئاً.. وكل صوت : « في النظام رمز لمعان خاصة، تأخذ استجابتها شكلاً جمالياً من خلال علاقات التشابك والتراكب.» [1] لأننا لا يمكن أن نفهم حقيقة التشابك إلا من خلال ما تثيره فينا جملة الترابطات التي تحدثها بين معرفتنا لخصائص الصوت، والموقف الذي يتأسس عليه المعنى. وكأننا نستهدي بصفات الصوت الذي نجده مهيمناً لنتساءل عن العلاقات بين تواتراته وبين القصد الكامن وراءه. وكلما أرهفنا السمع إلى حفيف الدلالة كلما انتشرنا خارج نطاق اللغة، إلى إيحاءات الرمز.

وما يقلق القراءة كثيراً في هذا السياق، هو محاولة بعض اللغويين قطع الطريق أمام هذا الانتشار، والحد من قدرة الصوت على تفعيل حركته في تخوم الدلالة. إذ يرى بعضهم أن الصوت يؤدي وظيفتين وحسب: « إحداهما إيجابية والأخرى سلبية.

---

[1] مصطفى السعدني. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر. ص: 20. منشأة المعارف الإسكندرية. مصر. (دت)

أما الأولى فحين يساعد على تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه، وأما الثانية فحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمة والكلمات الأخرى.» [1] وكأني بمهمة الصوت تنتهي عند حدود الوظيفتين وحسب.. تحديد المعنى المعجمي القار، والتفرقة بين الألفاظ.

وهو لعمري سوء فهم لحقيقة الأصوات، وحد من عطائيتها في الغوص بعيداً في أغوار المعنى. إن "الهاء" في قصيدة "ابن الرومي" ذات وزن ثقيل في تحميل النص بعده الرمزي، وفي شحن الغياب بحقيقة إنسانية تنسحب على الجميع من غير استثناء.

ولولا حركة الهروب اللاهث لكان لنا من النص تلك الصور الحسية التي عرف "ابن الرومي" كيف ينقلها بحذق ودقة. وهو لا يرضى أن نرى فيها شكلها فقط، بل لنتعداها إلى أغوار الشعور الدفين في كل ذات إذا تحوّل بها الزمن نحو الكهولة. وذلك مصداقاً لحقيقة أخرى، إذ ثمة فرق بين الفهم النظري للرمز والتمثل الداخلي له: « في الحالة الأولى لا يبرح الرمز معطيات الحواس الخمس، فيظل بذلك خارجياً مباشراً، في حين هو في الحالة الثانية يتجاوز علائقه الحسية، ويعمل على تنوير العمل الأدبي، وإكساب المعنى سحر الجدة والحداثة» [2].

إنه في شعر "ابن الرومي" تلك الصور التي تمتد الحركة فيها لتملأ العين بالخيول راكضة، تتعقب رجلاً مهرولاً، رافعا فضل عباءته. وفي ضوء النهار يكتسح ظلمة الليل. بما يرتفع عن الصورة الأولى من صخب وضجيج ونقع، وبما يأتي من الصورة الثانية من هدوء وانسلال وبطء.

حركتان.. الأولى صخب ومرج، والثانية تراجع وانهزام.. لأننا لا نتمكن من فهم حقيقة ما يحدث في الغياب إلا إذا عرفنا كيف نربط بين الحركتين ربطاً يوحّد بينهما على الرغم من تباعدهما. فإذا أفلحنا في ذلك كان لنا منها جميعاً كشف للبعيد المستكنّ في أعماق المعنى.

إن زوال الشعر عن الرأس حدث تدريجي، يتم في هدوء وصمت، فعل النهار في الليل. فيه معنى الانهزام والتراجع والبطء. بيد أنه يُخلّف في أعماق الذات اضطراباً

[1] خليل حلمي. الكلمة. دراسة لغوية ومعجمية. ص: 43. الهيئة المصرية العامة للكتاب.1980
[2] مصطفى السعدني.م.س.ص: 81.

صاخباً بين المشاعر المتضاربة، والأحاسيس المتناقضة التي تتوثّب في كل اتجاه. وليس لها في اصطكاكها وتدافعها غير حركة الخيل الواثبة على طريدتها، بما ترفع حوافرها من نقع يسدّ الرؤية الواضحة، والتدبير السليم، وما تحدثه جلبتها من ضوضاء تبلبل العقل، وتشل استقامته.

إننا حين نوحد بين الحركتين على هذا النحو، لا نطمئن إلى الترتيب الذي أورده الشاعر، لأن هذا الفعل لا يخضع إلى نظام. فهو نشر بعد طي، وطي بعد نشر. حينها يكون الرمز كما قال عنه"أدونيس": «اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة. إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له. لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر»[1].

فإذا كنا قد عبرنا عن مجال النص بذلك البعد الذي يترجّل فيه الشاعر والمتلقي على تخوم النص، فلأننا ندرك أن ما ذهب إليه "أدونيس" بحدسه الشاعري يموقع القصيدة الحقة خارج النص اللغوي.. إذ كل ما في النص اللغوي مجرد مؤشرات تدل بوضوح على الوجهة التي يجب على القراءة أن تسلكها لبلوغ القصد..

إن فيها من إرادة الشاعر ما يجعل قصده أولاً، وفيها من إرادة اللغة ما يجعل قصدها لا يستهان به، وفيها من إرادة الرمز ما يجعل المقاصد الأولى تتراجع فاسحة المجال أمام تركيب جديد لمقصديات متعددة متحولة.. لا تسلم شرطها التأسيسي إلا لخصوصية المواقف التي تمليها عليها شروط قد تكون صلتها بعالم الإبداع ضعيفة، أو منعدمة..

2 ـ الحرف والمعنى الأولي:

قد يكون في ربط الحرف العربي بمعنى أولي، تتحدد دلالته من خلال فحص المصادر التي يكون عنصرا في بنيتها، ما يجعلنا نقابل بكثير من الريبة مسألة الاعتباط التي يقرها الألسنيون في تعاملهم مع الدال والمدلول. وكأن الألفاظ إنما سيقت على غير اعتبار لتدل على معان ليس بينها من صلة تجذب الدال إلى مدلوله. بيد أن فحص

---

[1] أدونيس. زمن الشعر. ص: 160. دار العودة. بيروت. (دت).

الدلالة في الصوت الواحد يجعلنا نعتقد أن خصوصية العربية تنفي عن ساحتها مثل ذلك الادعاء.

بل تشترط في التواضع أن يتم وفق حساسية الحروف، وطواعية البناء الصرفي. إذ ليس ثمة من لفظ ليس بينه وبين مدلوله من صلة، صوتاً، وبناء صرفياً. الأمر الذي يفتح أمامنا واجب الاهتمام بهذه السمة حين نلجأ إلى توليد المصطلحات التي نحن في حاجة إليها. فلا يكون المصطلح المولّد خالياً من قرب بين داله ومدلوله، حتى نحفظ للعربية تلك الخصوصية التي تميزها عن سائر اللغات. بل نعطي للمصطلح الجديد من الحياة التي يستمر بها في الوجود، مادامت اللغات تلفظ الدخيل فيها، الذي لا يتجاوب وطبيعتها الحية.

ولتأكيد هذه المسألة على مستوى الصوت المفرد، نحاول تلخيص جهد جبار قام به الأستاذ "حسن عباس" طيلة سنوات من البحث في خصائص اللغة العربية للتعرف على مكامن السحر فيها. مواصلا السبيل التي شقها من قبل "ابن جني" وغيره من علماء اللغة، باحثاً عن التوافق بين الصوت والدلالة، منطلقاً من مسلمة كان "ابن جني" قد صدع بها من قبل : « "سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المراد" بمعنى أنه " كان يضع الحرف الأول بما يضاهي بداية الحدث، والحرف الوسط بما يضاهي وسطه، والأخير بما يضاهي نهايته " فكان العربي بذلك يصور الأحداث والأشياء والحالات بأصوات حروفه.» [1]

وهي عملية الوضع مجسدة في حركات ثلاث، قد تمكن ناحتي المصطلحات من انتهاجها فيما يريدون من ألفاظ. ولتحقيق هذه الفرضية كان على الباحث أن يُفَلّي المعجم الوسيط، كلمة كلمة حتى يتيقن منها، وأن يستخلص منها أمثلة تدل عليها دلالة واضحة، زيادة على تقسيمه الحروف العربية إلى مجموعات تتصل بالحواس. وكأن كل مجموعة إنما نشأت ابتداء من حاسة معينة لمساً، أو ذوقاً، أو بصراً، أو شماً، ثم صارت الأصوات فيما بعد تعبر عنها نيابة.

---

[1] حسن عباس. خصائص الحروف العربية ومعانيها. ص: 17. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق1998. سورية.

وطمعا في الاستفادة أكثر نحاول تلخيص هذا الجهد العظيم في جداول تضع خريطة الحرف العربي أمام أعيننا حية، تغرينا بالمضي وراءها للتطبيق، والاستفادة منها في إعادة ربط الصلة بيننا وبين لغتنا، بعدما فقدنا حرارة الإنشاد، وماتت دواعي الإنشادية فينا. فأضحى الشعر يقدم لنا على هيئة المعلبات المجمدة.

الحاسة اللمسية.	
حروفها: التاء. الثاء. الذال. الكاف. الميم.	
صفاته دلالته الأولية ومعانيه الحافة	
التاء	مهموس انفجاري شديد. صوته يوحي بلمس بين الطراوة والليونة. يدل على الرقة والضعف.كما يوحي بالشدة، والغلظة، والقساوة، والقوة. وعلى الامتلاء والارتفاع.

الثاء	مهموس رخو. صوته يوحي بالشق، والانفراج والسيلان، والبعثرة، والطراوة والإحاطة، واللين، والدفء، والرقة والبضاضة. إن العربي قد استخدم هذا الحرف لإبداع أخص المعاني التي تدور حول الجنس مباشرة بلا وسيط ولا تورية ولا كناية، مما لم يجاره في هذا الاختصاص حرف آخر: أنثى أنوثة رفث.. طمث.

الذال	مجهور رخو. معناه لغة عرف الديك. إذا كانت الثاء للأنوثة فالذال للذكورة. توتر الصوت، خشونة الملمس، شدة الظهور. إن الذال ألذع مذاقا وأكوى حرارة وأوخذ ملمسا وأشد توترا، تعبر عن الاهتزاز والاضطراب، وشدة التحرك. تدل على البعثرة، والانتشار. والفعالية والشدة، والقطع.
الدال	مجهور شديد. شكله في السريانية صورة الدلو. صوته أصم أعمى مغلق على نفسه كالهرم، لا يوحي إلا بالأحاسيس اللمسية، وبخاصة ما يدل على الصلابة، والقساوة. ليس فيها أي إحساس شمي، أو بصري، أو شعوري. يعبر عن معاني

	الـشدة والفعالـية الماديـتين، والدحـرجه والتحـرك الـسريع، والظـلام، وألوان السواد.

الكاف	**مهموس شديد.** يحاكي صوت احتكاك الخشب بالخشب. في هذه الحال يوحي بشيء من الخشونة، والحرارة، والقـوة والفعالـية، وإذا لفـظ بـصوت عالـي النبرة وبشيء من التفخيم والتجويف أوحى بالضخامة، والامتلاء، والتجميع. أما حظه من المشاعر الإنسانية فقليل: كئب، كرب.

الميم.	**مجهور متوسط الشدة والرخاوة.** شـكله في الـسريانية يـشبه المطـر. يوحـي بـذات الأحاسـيس الـتي تعانـيها الـشفتان لـدى انطـباقهما علـى بعـضهما بعـضا مـن الـليونة، والمـرونة والتماسك، مع شيء من الحرارة. يوحـي بالجمـع، والـضم، والكـسب والرضـاع، والحلـب، والمـص والاستخراج، والهضم، والمضغ.. والتوسع، والامتداد، والانفتاح. أما إذا كان أخيرا ففيه الانسداد، والانغلاق.

الحاسة الذوقية.	
حروفها: اللام. الراء.	
صفاته دلالته الأولية ومعانيه الحافة	
اللام.	مجهور، متوسط الشدة. شـكله في الـسريانية يـشبه اللجـام. يوحـي بمـزيج مـن الليونة، والمـرونة، والتماسـك، والاتـصاق. وهـي خـصائص لمـسية صـرفة. معانـيه تـتعلق بعمليات الأكل، والتذوق، وأنواع الأطعمة موزعة كالتالي: -استخدام اللسان للتذوق، واللحس وسواهما(لحس، لعق، لمج، لمظ، لاس..) -كيفية تناول الأطعمة(لأف، لجلج، لسد، لعس، لعص، لقم.) -وصف الأكول (اللحوس، اللعو، اللعمظ..) -عمليات الأكل(لسان، لعاب، اللطع..)

الراء	مجهور، متوسط الشدة والرخاوة. شكله في السريانية يشبه الرأس. أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد (رأس، مرفق، رقبة، ركبة، رجل، رسغ..) وحاجة اللغة العربية لحرف الراء لا تقل عن حاجة الجسد للمفاصل. ولولاه لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها، وحيويتها، وقدرتها الحركية، ولفقدت بالتالي الكثير من رشاقتها. يدل على التحرك، والتكرار والترجيع. وعلى الرقة، والنضارة، والرخاوة. وعلى الفزع، والخوف. وعلى الثبات، والاستقرار، والربط وضم الأشياء. أما دلالته الذوقية ففي دخوله معظم الألفاظ التي تدل معانيها على أهم مصادر الحلاوة (رب، رضاب، رطب، رمخ، بسر، تمر..) ودلالته على الحرارة بدخوله معظم الألفاظ التي تدل معانيها على منابع الحرارة (أر النار، أسعر، السقر، الأوار، الجمر، الشرر، الرمضاء، الصهر، النار، الهاجرة، الحر..)

الحاسة البصرية.	
حروفها: الألف. الواو. الياء. الباء. الجيم. السين. الشين.الطاء. الظاء. الغين. الفاء.	
صفاته دلالته الأولية ومعانيه الحافة	
الألف همزة	شديد. صوت الهمزة يضاهي نتوءا في الطبيعة. يأخذ صورة البروز، لذلك بدأت الضمائر به (أنا، أنت، أنتم، أنتن) لأنها أشد حضورا من (هما، هن) كما بدأت ألوان الطبيعة به (أحمر، أخضر..) وجعلت للتعدية لأنها تمنح الفعل اللازم (القاصر أصلا) مرتقى يسهل معه التعدي على الأسماء.بل تحيل الهمزة المعنى إلى نقيضه (مرس الحبل، خرج عن البكرة. وأمرس الحبل أعاده فيها. شعب، تفرق. وأشعب الشيء أصلحه.)

الألـــف اللينة	جوفية. يقتصر معناها على إضفاء خاصية الامتداد عليها في الزمان والمكان.
الواو	لينة جوفية. للفعالية والامتداد.
الياء	لينة، جوفية. يبدو في أول الكلمة وكأنه يصعد من حفرة بشيء من المشقة والجهد. وفي وسط الكلمة يكون معناها المطب الذي يعترض: طيران، حيدان، غثيان. وإذا كانت مسكونة كانت للاستقرار: بيت، عيب، عين، دين، غيظ..
الباء	مجهور شديد. يشبه شكله في السريانية شكل البيت. يدل على الامتلاء، والاتساع، والعلو ماديا ومعنويا بما يحاكي انفتاح الفم على مداه عند خروج صوت الباء. وعلى الانبثاق، والظهور، والانفراج. وتدل على الحفر، والشق، والبعج، والقطع، والشدة.. والبعثرة، والتبديد.
الجيم	مجهور. معناه في العربية الجمل الهائج. يشبه رسمه في السريانية صورة الجمل. تدل على الشدة، والفعالية المادية. وتوحي بالقطع، والقشر. وتحيل على العظم، والفخامة، والضخامة، والامتلاء، والغلظة ماديا ومعنويا.
السين	مهموس رخو. له في السريانية صورة السن. يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملاسة. وبإحساس بصري من الانزلاق والامتداد. وبإحساس سمعي هو أقرب إلى الصفير. يوحي بالتحرك، والمسير.وعلى الخفاء، والاستقرار. وعلى الامتداد إلى الأعلى. وعلى اللين، والرقة، والضعف. وعند استقراء تواتره أولا وأخيرا: كان في بداية المصادر أوحى ما يكون بالتحرك والمسير. وإذا كان في نهايتها فهو أوحى ما يكون على الخفاء والاستقرار.

الشين	**مهموس رخو.** تشبهه في السريانية صورة الشمس. يدل على البعثرة، والانتشار، والتشتت، والاضطراب. ويدل على الخلط، والتجميع العشوائي. والملاحظ أن كثرة المصادر التي تبدأ وتنتهي به تدل على توافه الأمور، والعيوب الجسدية والنفسية. ثم كثرة الأشياء والأحداث المتعلقة بالشؤون المنزلية والبيئة الزراعية.

الطاء	**مهموس شديد.** يشبه شكله في السريانية صورة الطير. صوته إنما هو تفخيم التاء الرقيقة. صوته أشبه ما يكون بضجة الطبل. له إيحاء لمسي بين المرونة والطراوة. وله من الإيحاء البصري الضخامة، والتكور، والفلطحة.يدل على الاتساع، والعلو دونما شدة. وعلى الطعام ومتعلقاته. وعلى الضعف، والعيوب البدنية والنفسية.

الظاء	**مجهور رخو.** إنما هو تفخيم حرف الذال. يوحي بالفخامة، والنضارة، والأناقة، والظهور بشيء من الشدة والقساوة.

الغين	**مجهور رخو.** يدل على الاضطراب، والبعثرة والتخليط، والاهتزاز. وعلى الظلام والسواد، والغور، والغموض، والخفاء، والإمحاء، والعدم، والستر، والغياب، والغيبوية الوجدانية.

الحاسة السمعية	
حروفها : الزاي. القاف	
صفاته دلالته الأولية ومعانيه الحافة	
الزاي	**مجهور رخو.** يقوم على الاهتزاز الصوتي. إنه أحد الأصوات قاطبة. يوحي بالشدة والفعالية. يدل على الأصوات. على التحرك، والتدحرج، والانزلاق. وعلى البعثرة، والتناثر، والعنف.

القاف	شديد مجهور. يوحي بالقساوة، والصلابة، والشدة. يدل على الأصوات. وعلى الشدة، والفعالية. وعلى القطع، والقشر، والكسر، والجفاف.

الحروف الشعورية غير الحلقية	
حروفها: الصاد. الضاد. النون.	
صفاته دلالته الأولية ومعانيه الحافة	
الصاد	مهموس رخو. هو تفخيم لحرف السين، وصفيري مثله. إلا أنه أملأ منه صوتا، وأشد تماسكا. فهو من الأصوات كالرصاص من المعادن رجاحة ووزنا. وكالرخام الصقيل من الصخور الصماء صلابة، ونعومة ملمس. وكالإعصار من الرياح صرير صوت يقدح نارا. كما يدل على الصفاء والنقاء ماديا ومعنويا. وعلى الصلابة وقوة الشكيمة، وبعض العيوب النفسية والجسدية.

الضاد	مطبق مجهور. صوتها يوحي بالصلابة، والشدة، والدفء كأحاسيس لمسية. وبالفخامة والامتلاء كإحساس بصرية. وبالضجيج كإحساس سمعي. وبالشهامة، والرجولة، والنخوة كمشاعر إنسانية.

النون	مهموس رخو. معناها لغة شفرة السيف، أو الحوت، أو الدواة. أصلح للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع. يوحي بالأناقة، والرقة، والاستكانة. وبالانبثاق والخروج من الأشياء. إن معانيه تختلف باختلاف كيفيات النطق به. يدل على الاهتزاز، والاضطراب، وتكرار الحركة.

الحروف الشعورية الحلقية.	
حروفها: الخاء. الحاء. الهاء. العين.	
صفاته دلالته الأولية ومعانيه الحافة	
الخاء	مهموس رخو. تختلف معانيه بحسب كيفية النطق به.إذا لفظ مخففا قريبا من الحلق غير مخنخن، كانت إيحاءاته مزيجا من الأحاسيس اللمسية رخاوة، ورقة، وملمسا مخمليا في شيء من الدفء. وإذا لفظ بشيء من الشدة والخنخنة، بعيدا عن جوف الحلق، أوحى بإحساس لمسي مخرش رخو، وبطعم يمجه الذوق، ورائحة شمية نتنة. وبإحساس بصري منشاري الشكل، وسمعي مخرب للصوت. وبمشاعر إنسانية من الاشمئزاز والتقزز. ويدل على أمراض نفسية، وعيوب أخلاقية وجسدية. وعلى القذارة والبشاعة. وعلى التخريب، والخدش، والشق، والنفاذ. وعلى الرخاوة، والاضطراب، والتفاهة.

الحاء	مهموس رخو. إذا لفظ مشددا عالي النبرة، أوحى صوته بالحرارة والحدة، وبمشاعر إنسانية لا تخلو من الحدة والانفعال. وإذا لفظ رخوا مرققا مرخما، أوحى بملمس حريري ناعم دافئ. وبطعم الحلاوة والحموضة. وبرائحة ذكية ناعمة.. وهو أغنى الأصوات عاطفة، وأكثرها حرارة. وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته.
الهاء	مهموس رخو. إذا لفظ مشبعا مشددا أوحت الاهتزازات المتوترة بالاضطراب والاهتزاز، والسحق، والقطع، والكسر، والتخريب. وإذا لفظ باهتزازات رخوة أوحى بمشاعر إنسانية من حزن، وأسى، ويأس، وضياع. وإذا لفظ مخففا مرققا مطموس الاهتزاز أوحى بأرق العواطف الإنسانية وأملكها للنفس. وإذا لفظ بطريقة تهكمية مخنخنا كان أوحى

	بالاضطرابات النفسية، وما يضحك من مظاهر الخبل والهتر والتشوهات العقلية والجسدية.

العين	متوسط الشدة. يشبه شكله في السريانية صورة العين.إنه نقيض صوت الغين. يوحي بالفعالية، والإشراق، والظهور، والسمو. يدل على الشدة والصلابة، والقطع، والثقل، والضخامة، والعيوب الجسدية.. ويدل على الرقة، واللطافة مع الخلو من العيب. له من خصائص الحروف كلها نصيب. فقد جمع لنفسه خلاصة ما في خيار أصوات الحروف العربية من خصائص ومعان.

يستند التقسيم الذي أقامه " حسن عباس" على اعتبار أن الحواس التي تباشر الأشياء والمعاني هي التي تحدد طبيعة الحرف الصوتية، وأنها من ثم تملي على الحرف المعنى الذي سيرتبط به في دلالاته الحافة. فالعربي الذي أبدع الحرف، أبدعه انطلاقاً من تجانس هذا الأخير مع الهيئة التي يرومها العربي للتعبير عن المعنى الذي يريد الإفصاح عنه. ومن ثم كان الحرف في وجوده على رأس اللفظ دالاً على المعنى الذي سيكونه اللفظ عند إتمام حروفه. وسواء كان الحرف أولاً، أو وسطاً، أو أخيراً، فإنه سيشيع في اللفظ كثيراً من معانيه الحافة. بل قد يكون في تغيير الصوت في بنية الكلمة المتقاربة الأصوات ما ينزاح بالدلالة من معنى إلى آخر.

إن الأمثلة الكثيرة التي تقدمها العربية لهذا الضرب من الانزياح، تجعلنا نعتقد أن دور الصوت المفرد لا يستهان به في تقرير المعنى الابتدائي للكلمة. فإذا أخذنا مثلا الجذر الثلاثي لكلمة: (جنف) وحاولنا تغيير الصوت الوسط، تحركت معه الدلالة بحسب هيمنة هذا الصوت على بقية الأصوات الأخرى، محدثة في كل حركة دلالة جديدة، تختلف عن الأولى اختلافاً كلياً.

إن صوت النون، المهموس الرخو، الذي يوحي بالخروج من الأشياء، الدال على الاهتزاز والحركة، والذي يميل فيه الهواء المصاحب للنطق به إلى جهة الأنف والخياشم، يكسب اللفظة معنى الميلان. وجنف بمعنى مال. كما أن النون أصلح للتعبير عن المشاعر. وفي جنف عن الحق استصحاب لكثير من المشاعر التي تجعل المجانف يميل عن الحق.

فإذا استبدلنا صوت النون بصوت (الراء) مثلاً، وكان لنا منها (جرف)، وعلمنا من الراء الحركة، والتكرار، والترجيع، والمعاودة. لمسنا في جرف الحركة التي لا تكون مرة واحدة، بل تحتاج إلى كثير من المعاودة والاستمرار. وإذا قلنا أن السيل يجرف التربة، فليس ذلك في المرة الواحدة، بل سيكون في المرات المتوالية التي تتعاقب فيه السيول على التربة تباعاً. ومنه سيكون الجرف معاودة واستمراراً.

وإذا استبدلنا صوت الراء بصوت (اللام)، فإن اللام يوحي بالتماسك والالتصاق، كان لنا من (جلف) نزع الجلفة التي تستدير بالشيء. وكأن الفعل يحاكي استدارة اللسان في الفم، على الهيئة التي تستدير فيها الجلفة على القضيب من الأغصان. ومن أسراره أن معانيه تتعلق بعمليات الأكل والتذوق، وأنواع الأطعمة. وليس في مقصد نزع الجلفة سوى الإقدام على الأكل، وتذوق الفاكهة.

إن ارتباط الحروف بالحواس على النحو الذي رأينا يفتح اللغة العربية على تلبية كافة متطلبات الإنسان، في علاقته بنفسه، وبمحيطه، وبأفكاره. مادامت الحروف قادرة على إشاعة الكثير من الأحاسيس التي يتعذر على اللغة رفعها إلى المتلقي. وكأن الحرف بهذه الاستطاعة يقوى على أن يمد اللفظ بالظلال التي تمكنه من استرفاد الدلالة التي تقع خارج اللغة نفسها. لذلك ستكون الهيمنة التي أقمنا عليها فحص الآثار التي تترسب على وجه الصنيع الفني أأمن دليل إلى الغياب الذي تحاول اللغة ستره.

لقد كان في استقراء المعاجم العربية للتأكد من حقيقة الصوت دلالة، فيض من الأمثلة التي يضيق عنها فضاء هذه القراءة، والتي نهيب بالدارسين الرجوع إلى العمل الجليل الذي قدمه "حسن عباس" للتأكد من الإحصائيات التي حملت القول الفصل في هذه المسألة، والتي قدمت النماذج من المعجم الوسيط الأكثر اعتماداًا في الدراسات والبحوث.

وهو نشاط متمم، مصحح لما ابتدأه العلايلي، والأرسوزي. يتأسس على نظرة فاحصة لمحتويات المعاجم، والتيقن من دلالات الألفاظ، وإحصاء الحالات التي ينصرف فيها الصوت إلى معان أخرى ليست له أصالة، إما لهيمنة صوت آخر يطغى عليه، أو لوقوعه ثانياً وثالثاً.. فالأصوات التي تشترك في الصفات تهيمن على بعضها بعض بحسب الموقع الذي تحتله في الكلمة.

كما أننا نكتشف أصواتاً أخرى لا ثقل لها في تحديد الدلالة مهما كانت مراتبها في الكلمات. وكأنها تأتي للتدعيم وحسب، أو للذهاب بالدلالة مذهباً خاصاً بالكلمة. غير أننا نعجب أمام حركية الحروف العربية وهي تعمل على هذا النحو العجيب في صناعة الألفاظ، يحدوها في ذلك روح العبقرية التي تختص بها العربية دون سائر اللغات. ومن أمثلة ذلك ننقل عن "حسن عباس" هذا الفرق الذكي بين حرفي الثاء والذال، حين يقول عن الثاء: « كأني بالعربي لم يبدع صوت هذا الحرف إلا خصيصاً للأنثى، ليميزها بالثاء حتى بين النساء أنفسهن، لإيفاء حقها من الرقة والدماثة والإحاطة واللين. فما كل امرأة تتوفر فيها خصائص الأنوثة، وإن كانت أنثى. فلفظة الأنثى إنما هي ألصق بالجنس من لفظة امرأة. قد قُصِرت أنوثة الأشياء والكائنات الحية عن أنوثة الجنس في حرف الثاء فأُنِّثت بتاء التأنيث. تفيض عليها الثاء من خلف هذا الحجاب الشفاف طيف رقة وعاطفة وأنوثة. لتستقل الثاء وحدها بعرش الأنوثة في لفظة الأنثى، ضماً للون الأنيسة إلى الثاء الأنثوية، لا أمسّ بالنفس حساً، ولا أوقع في السمع جرساً.» (خصائص الحروف..ص: 60)

أما الذال، فيقول عنها: « فإذا كانت الثاء تدغدغ طرف اللسان بكثير من المرونة والدماثة، فتوحي بطعم الدسم، والملمس الدافئ الوثير، فإن الذال ألذع مذاقاً وأكوى حرارة وأوخذ ملمساً، وأشد توتراً، ليشف بذلك كل حرف منها عن خصائص الجنس الذي يمثله. وهكذا تتراءى مفاهيم الجنس في الذكورة والأنوثة كأحاسيس لمسية خلف أستار من صوتي هذين الحرفين.» (ص: 65) والذال هو الصوت الأول في لفظة ذكر تحديداً للجنس الذي ينتمي إليه هذا الصوت، ويدل عليه أصالة.

إن القراءة المتبصرة لما قدمه الباحث في استقصائه لأصوات الحرف العربي، يمكن أن يفتح علم الأصوات على مجال رحب، تستقبله القراءة، والأسلوبيات لتجعل منه المدخل القوي إلى حصون الدلالة. فالصوتيات التي توقفت عند حدود وصف الأصوات وتصنيفها، تجد في هذا الفحص ما يعطي للصوت إمكانية الانفتاح على المعنى.

3 ـ ترددات الحرف في البيت الشعري:

ربما كانت الأمثلة السابقة التي سقناها لتبيان أثر التوترات المندسة في العملية الإبداعية دالة على الدور الذي يقوم به الصوت المفرد في إشاعة ضرب من الأجواء المعنوية التي تتساوق مع الموقف العام الذي تعانيه الذات الشاعرة. غير أننا - وعلى

ضوء ما بسطنا من معاني الحروف وأصواتها - نعود إلى المعالجة القائمة على جهود الباحثين الذين نقبوا بعمق في المعاجم العربية بحثاً عن الدلالات التي يمتلكها الصوت المفرد إذا دخل في التركيب اللفظي.

ومن شأن هذا البحث أن يلفتنا إلى حقيقة اللغة العربية أولاً ، ثم يجعلنا نفهم الصوت وحدة صغرى دالة في تشكيل الكلمة. إنه يمنحها من خصائصه ما تستند إليه الألفاظ لبناء معانيها الخاصة ، ومن ثم يكون البناء في الألفاظ جماع دلالات الأصوات ، وتجميع لمعانيها الخاصة. وعلى القراءة وهي تقلب اللفظ أن تتشوف إلى الظلال التي تشيعها الأصوات في النسيج اللفظي قبل أن تكون هذه الألفاظ بدورها لبنات في المعنى الذي يقصده المبدع ، أو تقصده القراءة على حد سواء.

إن زعمنا ابتداء أن هذه الأصوات تقوم بفعل دسيس يتجاوز رقابة الوعي الشاخص للمبدع أثناء العملية الإبداعية ، أو يشكل ضرباً من التسرب غير الواعي الذي يرتسم على صفحة الأثر ، فيبث فيه من المعاني التي تنأى عن القصد الأولي للمبدع ، وكأنها تتخونه لتفشي سره بواسطة تداعياتها المكنونة.

لذلك كان من واجب القراءة أن لا تهمل هذا الضرب من الحضور الصوتي المهيمن في البيت وفي النص جملة. حتى تسمح لنفسها أن تقيم قراءتها على مرتكزات لها من القوة والحجة ما يجعلها بعيدة عن الوهم والتقول الكاذب. وربما كان فيها ما يحدّ من عملية تعدد القراءات التي يلهج بها النقد الحديث ، وكأن كل القراءات صالحة لأن تكون مقبولة للنص الواحد حتى لو اشتطت بعيداً عن المعقول والاحتمال ، أو تذرعت بالتأويل القائم على التداعيات الباهتة التي يتعذر عليها إيجاد صلة ما بالمنطلق الأول.

وإذا كان اختيارنا السابق يقع على شعر غنائي يناسب التنقيب في غياب الذات لاستخراج مكنوناتها ، يسعفنا في تطبيق الفكرة التي نوردها ، فإننا ننصرف عن الذاتية الغنائية قليلاً لنتأكد من كون الأصوات حاضرة حضورها الدلالي على النحو عينه حتى في الوطنيات. وكأنها لا تفرق في فعلها ذاك بين الغنائي الغارق في الذاتية ، والوطني الذي يخاطب الضمير الجمعي للأمة. فالفعل واحد في كلا الاتجاهين ، يشيع من الدلالة ما يسهل عملية فهم التركيب الأسلوبي للنص.

إن اختيار الصوت سواء قصده المبدع واعياً باختياره، أو جاء عن طريق التوافق السري الذي تتخيره الذائقة الإبداعية في غفلة الوعي، فإنه في كلا الحالين ينث بمعانيه في صلب النص بما يسهل على التلقي إعادة إنشاء الموقف العام بجميع ملابساته الحميمية التي ترفعه إلى ما يشبه الرؤية الصافية التي تباشر عمق الحقيقة فيه.

قال "أحمد شوقي" في قصيدة له " تحية للترك" في حربهم مع اليونان سنة 1314هـ واصفاً أجواء الحرب وما شاع فيها من بطولات..

ويـوم"ملـون"إذ صـحنا وصـاحوا   ذكـرنا الله مـن فـرح، وناحـوا

ودارت بيـــــنهم بالـــــراح راح   ودارت راحـة الإيمـان فيـنا [1]

إن الهيمـنة الواضـحة لحـرف "الحـاء" في البيـتين (7 مـرات) (4 مـرات في البـيت الأول، و3 مرات في البيت الثاني) وحضور حرف "الصاد" مرتين مقترناً بالحاء، يجعلنا نتساءل عن السر وراء اختيار هذا الصوت المهيمن على هذا النحو. هل له من القوة ما يجعله يتواقف والمعنى المراد استخراجه من الموقف؟ هل له من الطاقة التعبيرية ما يجعله أنسب من غيره في هذا السياق؟ أم أن حضوره يخضع إلى قانون آخر غير الذي يشتمل عليه التساؤل السابق؟ أم هناك من القوى الخفية التي تحرك الحاسة المبدعة نحو هذا الصوت دون غيره من الأصوات؟

لقد وجدنا في صوت "الحاء" أنه إذا لفظ مشدداً عالي النبرة أوحى صوته بالحرارة، ومشاعر إنسانية لا تخلو من الحدة والانفعال. أما "الصاد" فإنه صفيري كالرصاص من المعادن رجاحة ووزناً، وكالرخام الصقيل من الصخور الصماء صلابة ونعومة ملمس، وكالإعصار من الرياح صرير صوت يقدح ناراً.. ولنا بعد ذلك أن نتخيل الموقف حتى نستعيد على أنفسنا ملابساته، وقد اصطف الجيشان وجهاً لوجه فيما يشبه الهدنة التي يعمرها الصمت، والترقب، والحذر، انتظاراً لإشارة الهجوم.

يأتي الأمر فجأة فتتدفق الجموع في فضاء السهل مشرعة أسلحتها وحرابها، رافعة أعلامها، تدفع الصدر عارياً للطعان، رافعة من أعماقها أصوات الحرب

---

[1] أحمد شوقي. الشوقيات. ص:283/ج1. دار الكتاب العربي. بيروت.(دت).

وصياحه. وليس في الأصوات العربية ما يحمل ظلال الموقف سوى حرف "الصاد" حين يجمع في صوته الصفير للنفير، والصفير الذي تحدثه الأصوات المختلطة الآتية من أعماق الجيش كالهدير المتصاعد إلى عنان السماء..

لقد كانت الجيوش تعتمد في هجماتها على هذا الضرب من الصراخ الذي يبعث في النفس شجاعتها، ويسبقها إلى العدو ليشيع في نفسه التخاذل والخوف. لعلمها أن الصوت إذا رافق الفعل الشاق ضاعف من قوته وأعانه عليه. فإذا اجتمع لدينا ما في "الصاد" من صفير وثقل، وصلابة، وصرصرة، وقدح، كفانا الحرف وحده من خلال صوته في استعادة الأجواء التي كانت حاضرة في ميدان المعركة، بل في أول لحظاتها..

إنه صوت آت، لم يلحق بعد.. إنه يتدافع قادماً من الجهة الأخرى، يرفع إلى الأذن نذر الهلاك والموت، يتكركر كالرعد البعيد الذي يقترب سريعاً، ملوحاً ببروقه ورياحه. قد لا نتبين فيها اللغة ومرادها، ولكننا نتأكد أنها لغة النذير.. لغة الموت والخراب.. فيها من الحضور ما يربك الشجاعة نفسها، فتطير النفس شعاعاً.

ولا يختلف هذا الهدير الطاغي على ما يعتمل في الصدور من أحاسيس متناقضة، لا تجد في الفعل الذي تأتيه من معنى إن هي سيقت إلى الحرب من غير إذن منها. وكأن الموجات المتتالية للنفير، توصد أمام النفس جميع منافذ الخلاص. فتتيقن من الموت الذي يتربص بها في نهاية المطاف.

فإذا أضفنا إليها صوت "الحاء" أضفنا إليها المشاعر الإنسانية التي تصاحب الهجوم. وكأن اللغة وهي تجمع الصاد إلى الحاء في الصياح، تريد أن تُحمِّل اللفظة هذا الجو الخليط بين الصفير والخوف، بين الثقل والحدة، بين الصرصرة والانفعال.. وكأن الصياح ليس صوتاً وحسب، وإنما هو الانفعال الغاضب يلبس قناعاً لغوياً..

إنه التعبير عن المستكنِّ في ظلمات النفس الغاضبة التي تغلي مراجل غيظها، فلا تجد من سبيل للخروج إلا صراخاً. فعل البركان الذي يزمجر نافثاً دخانه وحجارته، بعدما كان غلياناً باطنياً دفيناً..

إن الصياح المتبادل بين الجيشين صياح واحد، لا تبين لغته لهؤلاء ولا لهؤلاء. لأن ليس من غرضه الإفصاح والبيان. وإنما غرضه إشاعة الرعب والتخاذل في الآخر. ولذلك السبب كررها الشاعر بادئاً بضمير "نحن" تأكيداً للمبادرة بالهجوم، لما فيها من

إقبال على الشهادة. غير أن الهيمنة التالية لصوت "الحاء" تتحول بالدلالة من إطارها الخارجي (الصياح والضجيج) إلى ما يعتمل في النفوس من مشاعر تصاحب موقف الحرب، يكون منها الفرح في جانب مرتبطاً بالفوز بالشهادة، والنوح المرتبط بالفقد والموت. والصوت في كلا الموقفين يعمل على تأكيد المشاعر الإنسانية التي تجد حقيقتها في المعتقد الذي يؤمن به أصحابها.



وشتان بين المشاعر الأولى والمشاعر الثانية، التي ينتهي صياحها إلى النواحٍ بفعل الفقد، والموت، والهزيمة.. وهي الفكرة التي يعود إليها الشاعر مرة أخرى، معرضا بالقوم في تعاطيهم المحرم قبل البدء في المعركة، أو ليلتها.. فيكون تعارض الموقفين على النحو التالي:

دارت بالراح ← راح.
دارت راحة ← الإيمان.

وعند استشفاف المشاعر المصاحبة لكل فعل، يتبين لنا أن الموقف الأول لم يكن خال من المشاعر، والعواطف، والأحاسيس المختلفة التي يشيعها ترقب المعركة المقبلة. فتجعل البعض يختار الخمر لُيغرِق في غيبوبتها خوفه وجبنه، ويختارها الآخر للعربدة التي تنسيه ما هو مقبل عليه غداً. وقد يختارها البعض الآخر لأنها الملاذ الوحيد لقتل الوقت، وقطع دابر الترقب الغامض.

إنها فعلاً ما يصاحب الجيوش في زحفها من أحاسيس تتأرجح بين هذه المعاني وغيرها، فترتسم في سلوك الجند بما يشبه الشذوذ والتفسّخ. وليس لها من تفسير سوى الحدة التي تسم هول ما يقدم عليه الإنسان من قتل، وتقتيل، وتخريب، وإبادة.. أما الطرف المقابل فيجعل من ذكر الله بلسماً تطمئن له القلوب، فتستكين لقضائه، وتفرح باختياره إن كان نصراً أو شهادة. إنه في الحالين إحدى الحسنيين التي يخرج من أجلها المجاهد إلى النفير.

إن استنطاق دلالة الصوت المفرد تفتح أمام القراءة مدارات الانتشار إلى آفاق لم تكن تعرفها من قبل في طاقة الأصوات التي جردها الدرس اللساني الحديث من الدلالة، وجعلها مجرد أصوات خالية من المعنى. مما فتح الشرخ واسعاً بين الألفاظ

ودلالتها، وكرس مقولة الاعتباط.. غير أن المتفرس في خصائص العربية، في تواضعها لا يجد للاعتباط من أثر، وكأن العربية إنما خلقت خلقاً كاملاً..

إن فكرة الاعتباط تفقد اللغة –أياً كانت اللغة - قدراً كبيراً من حيويتها، حين تجردها من الطاقة التي يختزنها تعانق الدال والمدلول، وما ينساب بينهما من روابط دقيقة، لا تكاد تبين إلا للذين يتذوقون اللغة. فإن نحن حرمناهم من هذه الصلة الحميمية بين الدال والمدلول، حرمناهم من شطر حساس في التواصل الجمالي الذي تحمله اللغة أصالة في كلماتها ومعانيها. ولا نزعم في الطرف المقابل أن كل الكلمات تدل على مدلولاتها دلالة مباشرة، وإنما نجد في الدلالة من شوائب الصلة، وأوشاج القربى ما يسمح لنا اعتبار اللفظ وكأنه خلق لهذا المعنى دون غيره من المعاني. وعبقرية اللغة العربية في هذا التواصل الحميمي.

ألم يقل "ابن جني" في أواخر أيامه :« أنني على تقادم الوقت، دائم التنقير والبحث عن هذا الموضع، فأجد الدواعي والخوالج قوية التجاذب لي، مختلفة جهات التغوّل على فكري، وذلك أنني إذا تأملت حال هذه اللغة الشريفة الكريمة اللطيفة، وجدت فيها من الحكمة والدقة، والإرهاف، والرقة، ما يملك عليّ جانب الفكر، حتى يطمح به أمام غلوة السحر!

فمن ذاك ما نبه عليه أصحابنا رحمهم الله، ومنه ما حذوته على أمثلتهم فعرفت بتتابعه وانقياده، وبعد مراميه وآماده، صحة ما وفقوا لتقديمه منه، ولطف ما أسعدوا به وفرق لهم عنه، وانضاف إلى ذلك وارد الأخبار المأثورة بأنها من الله جل وعز، فقوي في نفسي اعتقاد كونها توقيفاً من الله سبحانه، وأنها وحي.»[1]

---

[1] ابن جني. الخصائص.ص: 45/ج1.

الفصل الثالث

الوعي والتوتر

تقديم:

إذا كنا قد تمثلنا الحرف/الصوت دالا على الغياب، فذلك لأننا أردنا أن ننطلق من أصغر وحدة دالة -على عرف الألسنيين - وهي تكتسب دلالتها من درجة التوتر، والحضور، والكثافة في النص. كما تستقي معانيها مما رسب فيها عبر الأزمنة من دلالات. ولنا أن ننتقل إلى أكبر أثر ينبئ عن التوترات المشعّة من أعماق الغياب. ذلك هو " الشكل " أو " الهندسة " الكلية للنص الشعري.

إننا نتجاوز أثر الصوت/الحرف، وأثر الكلمة، وأثر العبارة، وأثر السطر الشعري.. وصولاً الى أثر الشكل النصي جملة، معتمدين على أثر الفقرة باعتبارها مكوناً تركيبياً في النص. ذلك أن تساوي حجم الفقرات، أو اختلافه وتفاوته، إنما يخضع لوتيرة التوتر التي أملته عليه المشاعر، وإلى حجم المعنى الذي أوحى به الغياب على الحضور. كما أن طول السطر الشعري وقصره، لا يخضع إلى العامل الإيقاعي وحده، وإنما المتحكم فيه هو طول ذبذبة التوتر وقصرها. وكأننا إذا عرضنا النص على جهاز يرصد لنا التوترات والذبذبات المصاحبة لها، ويرسم لنا خطوطاً بيانية على ورق مدرج، تمكنا من رؤية التوترات وحدّتها، وتأكدنا من شدتها وضعفها، بحسب ما تبرزه لنا الخطوط من شدة وتراخ، ومن حدة ولين. بل وجدنا للفراغ الباني الذي ترصده القراءات الحديثة مكاناً في صلب النص، ينبئ عن الصمت الذي يعمر أرجاء النص. وكأن الصمت في الكتابة الشعرية شبيه بالصمت الذي تكتبه الموسيقى بعدما أوجدت له رموزه الخاصة. إلى غاية "التنهد" "SOUPIRE" و"نصف التنهد" "DEMI-SOUPIRE".

إن رسم مثل هذه البيانات كفيل بتوجيه القراءة نحو تخوم للمعنى ما كان لها أن تبلغها لولا التفطن إلى حركية الغياب في صلب النص، ورصد فعلها الدسيس فيه. إن هذا الصنيع يعتمد أساساً على حاسة "التذوق" التي تتلمس من النص بنيته العامة، محاولة الوصول إلى الجو العام الذي اكتنف العملية الإبداعية في جميع مراحلها. الأمر الذي يحتم على القراءة إعادة تحديدها للنص "ماهية ووجوداً". وكأن النص هو الآخر يكتنف العملية الإبداعية في أزمنتها المختلفة، فيشمل الفكرة من تخمرها الأولي، إلى تجسُّدها شكلاً فنياً مكتملاً. ثم هي لا ترضى للنص أن يقف عند هذا الحد، وإنما تسحبه إلى ما بعد القراءة، ليشمل ما نسميه "مجال النص". وهو المجال الذي تتحرك فيه المعاني والمقصديات خارج إطار النص الكاليغرافي الخطي.

1ـ القصيدة. مشروع حضانة:

إنه من المتعسر جداً فهم كيمياء العملية الإبداعية من خلال الناتج المستقر أخيراً بين أيدينا. ذلك أن الناتج لا يعدُّ إلا أثراً منتهياً مادياً على الأقل، في الهيئة التي هي له بعد سلسلة من التحولات التي تتغير فيها طبيعة العناصر المستعملة من حال إلى حال. وكأنها تمر بجملة من الهيئات التي تفقد فيها العناصر خصائصها البدائية لتتلبّس خصائص أخرى يمليها عليها الاختلاط والتماهي مع عناصر ثانية مغايرة لها في الشدة، والحرارة، والكثافة.. وكأنها المواد الكيماوية التي تضاف إلى بعضها بعض بنسب مختلفة قصد الحصول على ناتج جديد يختلف عن مواده التأسيسية كل الاختلاف. ذلك شأن الصنيع الفني عموماً، وهو يبدأ فكرة مبهمة في خلد صاحبه، تحتاج إلى فترة من الحضانة التي يتم فيها الاختمار، والتحلّل إلى الجزئيات النواتية التي تشكل بؤرتها الدلالية في اعتقاد المبدع أولاً.

إن فكرة الحضانة قد تُفهم فهمها السلبي، حين يرى فيها البعض حضوراً طاغياً للوعي الفاحص لها، في حين أن الحضانة ليست سوى ضرباً من البَيَات الذي تفرضه الفكرة على الذات، وهي تندس بين جوانحها في حين غفلتها، فلا تعلن على نفسها إلا في شكل الهاجس المستمر الذي يؤرقها، حين يطل عليها في هدأتها وخلو بالها، وكأنه يناغيها للخروج في شكل من الأشكال التي يرضاها، وليس في الشكل المفروض عليه، وكأنه القالب الذي تصُبُّ فيه التجارب مادتها.

فالحضانة إذاً اندساس مكين يتوغل في أعماق الغياب لساعات، أو أيام، أو شهور.. أو ما شاء من الأزمنة التي تمكّنه من الاستيلاء على هواجس الإبداع. تتشبّع فيها عناصره بخصائص الذات الحاضنة، فتصطبغ بصبغتها، وتغترف من موروثها وتجاربها ما يخول لها اكتساب البعد الغيبي (ثقافة، ومعرفة، واعتقاداً.. وما شئنا من موروث غارق في البعد والإيغال التاريخي). عندها تكون الفكرة التي تشرّبت روح الذات، قد ثملت بما فيها من ثقل معنوي، وتدرّعت بما لها من اقتدار فني، لتعلن عن ساعة ميلادها في أشكال من التوثب الداخلي الذي يقلق راحة المبدع، ويضفي عليها حالات من القلق البيّن الذي تُرى آياته في السلوك والمعاشرة.

هذه المرحلة الخطرة في حياة "النص" لا يمكن إهمالها في التأريخ لميلاد النص، إذ ليست الكتابة توقيت لنشأته مطلقاً، وإنما ميلاده يمتد إلى لحظة التخلّق الجنينية التي بذرت فيها الأحداث المثيرة بذرتها، وإلا لكنا قد سلبنا من "النص" شطراً مهماً، خطيراً من حياته التي لن تنتهي بإلقائه جسداً على الورق، وإنما تمتد إلى ما بعد التلقي، عند قيامه أثراً عالقاً في ذات أخرى، تحمله بدورها ليشكل فكرة قد تكون منطلقا آخر لرحلة نص جديد. على هذا النحو تأخذ النصوص برقاب بعضها بعض. وعلى هذا النحو يمكننا فهم حقيقة التناص، الذي هو انتساب عضوي للنصوص، وليس التقاطع المتروك للسرقات، والمصادفات السعيدة.

إن التناص وهو يعبّر عن الاستمرارية الجنينية للنص، يكشف أن الإبداع "نص" واحد "أزلي" "مستمر" تعبر الإنجازات المتتالية عن تمظهراته التي تتناسب طرداً والمواقف التي أملتها فقط. فإذا تغيرت هذه الاقتضاءات الخارجية، تغير شكل النص ليناسبها، ويناسب حدة التوترات التي تسكنها. وإذا عدنا إلى فكرة الحضانة التي اهتدى إليها النقد النفسي، ليعبر بها عن مرحلة الاختمار الداخلي للفكرة، فإننا نضطر لأن نجعل لها مرحلة حضانة أخرى تقابلها ساعة التلقي، فيكون المعنى ذلك المخلوق الغريب الذي لا حياة له إلا بين حضانتين. ولا هوية له إلا بالانتساب إلى أمومتين على أقل تقدير، إذا حددنا التقبل بطرفين فقط. وهذا اعتبار آخر يجعلنا نرفض أن ينتهي النص عند حد الكتابة. بل الكتابة في عرفنا لا تتعدى التقييد الذي يحفظ للنص ذلك الشكل الذي أملته التوترات الداخلية. فإذا طالبنا المبدع أن يعيد صياغة نصه، كأن ندعي فقدان النص الأصلي، أملت عليه توترات جديدة نصاً مختلفاً، قد يكون أدنى مرتبة من النص الأول، وأقل حرارة، وتوثباً. كما قد يكون

النص الجديد أكثر إيغالاً في الروحانية والغموض من النص الأول، لأنه أخذ حظاً من التروي والتدبر، لم يتحه الوقت الحرج للنص الأول. إذ ليس من الحتمي أن يكون الاتجاه الغالب هو السقوط والتدني. بل الغريب في شأن الإبداع تمرده عن المنطق الذي يحكم الأشياء والأفكار.. للإبداع منطقه الخاص الذي لا يلبي سوى التوترات التي تُشحَن بها الفكرة في صدر صاحبها.

قد يجرنا هذا الفهم إلى اعتبار عملية الحضانة، عملية وعي خالص، أو قد يتبادر إلى الأذهان أننا نريد ذلك. غير أننا نعيد تأكيد الهيمنة الغالبة للغياب في تسيير شؤون الاختمار الداخلي، الكاشف عن مدى التفاعلات البطيئة والسريعة التي تقبلها العناصر أو ترفضها. هذه التفاعلات التي ترتفع من مخبر الغياب شأن الأبخرة الحارة المتصاعدة من تفاعل المواد الكيماوية، هي العامل الفعال في توليد التيارات الداخلية التي تعصف بسكون الذات واستقرارها، مولدة موجات من التوترات، تتواثب داخلياً طالبة فرص الظهور والصدع. فيكون لها من حدس المبدع واقتداره الفني ما يكسبها من العناصر اللغوية ما يتوافق معها تناسباً، وتجانساً، والتحاماً. وتلك هي حقيقة الإبداع العينية التي ترفعها اللغة إلى المتلقي، إذ ليس فيها من سابقاتها شيء بين.

تلك هي معضلة القراءة الكبرى. لأنه يتوجب عليها أن تعيد بناءها من جديد، إذا أرادت أن تضفر بجملة النص، لا ببعض منه، وأن تدّعي الفقه عنه مراده وقصده ابتداء. وليس لها من أداة تتذرعها سوى سبيلين اثنتين: سبيل التخيّل، وسبيل التقمّص. أما سبيل التخيل فيتصل بعمليات إعادة بناء السياق الخارجي الذي اكتنف الفكرة مثيراً قبل مخالطة ذات المبدع. والتعرف عليها في سياقها الواقعي الذي أفرزها، من خلال بسط الدواعي التي جعلتها دون غيرها مثيراً شديد البث والفعالية.

إنها عملية استحضار للغائب العيني الذي تسربت منه الفكرة في أعماق الذات، إما في شكل الصدمة العنيفة التي ترجّ الكيان، أو في شكل السحر الذي يتخلل في صمت مسامات الذات المقبلة عليه فيما يشبه الشرود الحالم. قد يكون في مناسبة القصيدة -في العرف القديم - ما يقدم للقراءة الإطار الأولي الذي تجب إعادة بنائه بظلاله الخاصة، حتى يأخذ المثير حظاً من الواقعية والمعقولية ما يخول له إعادة بثه من جديد. وكلما كان الاستحضار أميناً، قوياً، صادقاً، كلما منح المثير مرة أخرى فعالية البث التي تسعف القراءة على إنجاز خطوتها الثانية.. خطوة التقمص.

يسميها علماء الجمال التماهي العاطفي.. ونحتفظ بالتقمص قليلاً ليتيح لنا فهم المراد من العملية، فهماً يموقعنا في صلب الإثارة، وفعالية المثير. ذلك أن التقمص هو في حقيقة القراءة "ارتداء" لذات الشاعر، ومحاولة التفكير انطلاقاً من قنواتها الخاصة، وفقا لمعاييرها وقيمها التي تزن بها الأمور. بيد أن التقمص يطرح جملة من الاعتراضات العملية، تتأرجح بين فارق السن والجنس، وفارق الزمان والمكان، وفارق الثقافة والاعتقاد، وفارق المزاج والرؤية.. ولنا أن نعدد جملة الفوارق التي قد لا تنتهي عند حد معلوم مما يجعلنا نتوجس خوفاً من قبول فكرة التقمص، والعدول عنها إلى التماهي العاطفي الذي ينصرف إلى المشاركة في تقبل المثير على درجة التقارب التي يتيحها الفهم والقابلية.

حينها يكون في مقدورنا إدارة عملية إعادة البناء على النحو الذي يكون لنا فيه من المشاركة ما يجعل المعنى المستخرج من المثير ابتداء، مغايراً للمعنى الذي استخرجه المبدع منه أولاً. غير أن المغايرة هنا لا تقلقنا كثيراً ما دامت تأخذ بعين السبب الذي كان منتجاً للمعنى القصدي عند المبدع. وكأننا أمام مقصدين متقاربين، يحسن بنا أن نعود بهما إلى أصل واحد توحيداً لمنطلق القراءة ليس إلا. ولكن دون أن ننسى أن التوترات التي نسجت سدى المعنى الأول، لا ترضى حمل قصد المبدع وحده، بل لها من مقاصدها الخاصة ما يجعل المعنى مشاطرة بينهما، يتولى تحليل الخطاب استدراج التوترات لتقول قولها بعيداً عن رقابة المبدع، على النحو الذي شهدناه مع الصوت، والكلمة، والعبارة. وليس يفوت القراءة وهي تتماهى مع الذات المبدعة أن تتفطن لهذه المشاركة التي لا تسلّم زمام المعنى كلية للمبدع نهائياً.

2 ـ القصيدة. الوجود الكتابي:

قد لا يكون الإنجاز الإبداعي فعلاً واعياً بهدفه تماماً مثلما يدعي "سانتايانا" [1] إنما يقتصر الوعي على الإرادة التي تُقبِل على فعل التقييد بانكباب المبدع على المادة معالجاً لها من خلال أعراف الفن السائدة، وشروط المادة نفسها، لغة، ولوناً، وصوتاً.. إنه الوعي الذي يتيح للفن أن يجد مكانته بين نظرائه في عالم الفن، فلا يكون

[1] انظر إبراهيم زكريا. فلسفة الفن في الفكر المعاصر.ص: 71. مكتبة مصر.(دت).

عملاً نشازاً بينها، يفتقد إلى عناصر الهوية والانتماء. وتلك مسألة يتولاها النقد في فحصه هذا الجانب الذي أضحى اليوم عرضة لانتهاكات مختلفة، تتذرع التجديد والتجريب، وما شئنا من الدعاوى التي تشتط بعيداً عن جادة الصواب والعرف.

إن الوعي المعالج للمادة، يجاهد في السير الأمين على الخط الذي رسمه المبدع لنفسه من خلال استنان سبيل الإبداع عنده، تاركاً للتجديد في صلبها مجالات المحاولة التي تضمن له تنوع النتاج على خط الاستمرار الإبداعي. وكل مبدع – سواء كان منتمياً لتيار، أم لم يكن – يريد لفنه أن يحمل بصمته الخاصة التي يتعرّف عليها ذوو الدربة والاختصاص، وكأنها التوقيعة التي لا تخطئها العين، عندما تقف أمام الصنيع الفني، تتعرّف فيه على الأسلوب، والنَّفَس، والصوت.. بيد أن ذات الوعي يخضع من طرف خفي إلى ما أسميناه بالتوترات التي تملي طابعها الخاص على المادة، وشروطها معاً. إنها توهم المبدع أنه يتحكم فيها.. أنه يقودها إلى غايته التي يريد.. غير أن ذلك الوهم سريعاً ما يتكشف أمامه عند الانتهاء من الإنجاز، عندما يقول في نفسه دهشاً: أأنا الذي فعل هذا ؟ [1] إنها الإجابة التي قدمها أحد الأساتذة لتلميذه لما سأله: متى أعتبر عملي منتهياً ؟ فقال له: لما تقف أمامه متسائلاً: أأنا الذي فعل هذا؟.. إنها الحيرة التي تكشف عن المستور في عمليات التقييد، والتي تنفلت من رقابة الوعي، وتتمرد على تسلطه الشاخص أثناء الإبداع.

إن انقلاب السحر على الساحر، وضع مألوف في العملية الإبداعية، يشهد به كثير من المبدعين الذي يعجزون عن تبرير طرف كبير من استعمالاتهم، لا على مستوى الأصوات – وهي أدق ما في العملية الإبداعية – ولا على مستوى الألفاظ، والصور، والرموز. ذلك لأنهم إنما :« درجوا على عمليات الاستثارة العاطفية بحيث يصبح نقل التوتر هو مقصد الشاعر الأول. وعندما يهتدي إلى الكلمات التي تؤدي ذلك، فإنها تورط الشعر بمبادرة منها فيما لم يكن يقصده، وهو يتلاعب بها.» [2]

---

[1] أنظر حبيب مونسي. فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى. ص: 294. وما بعدها. دار الغرب. وهران.2000/2001.

[2] صلاح فضل. أساليب الشعرية العربية المعاصرة.ص: 24. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. 1998. القاهرة.

ذلك أن للكلمات مقاصدها الخاصة التي تتوزعها حقولها الدلالية المفتّحة أمامها، فاسحة المجال أمام مختلف التداعيات، التي يمكن أن يكون لها من التوافق ما يغطي بشكل كثيف الرؤية التي أراد الشاعر أن يشحنها فيها من قبل. وتلك مسألة قديمة تعرّف عليها الشعراء أنفسهم. فالقصيدة مثلاً عند "مالارمي" "S.MALLARME" :« تتكون من الكلمة المكتوبة والكلمة الممحوة، ويتكون الرمز من الموضوع والفكرة، من الحضور والغياب.. وهذا الغياب هو الرمز الذي لا يمكن لأي شيء آخر أن يحل محله.»[1] وكأن عمليات المحو التي تباشرها الكلمات نفسها، إنما تقع على قصد صاحبها بما يتوافر لها من فراغ تسد به الباب أمام واحدية الصوت. و"ملارمي" نفسه يقر أن أساس القصيدة كلها في الفراغ، معتبراً :« أن أساس القصيدة الفكري يمكن أن يخفي نفسه، إلا أنه يظهر بفعالية في الفراغ الذي يفصل المقاطع الشعرية عن بعضها، وفي بياض الصفحة: إنه صمت مفعم بالمعنى لا يقل روعة عن الأبيات الشعرية نفسها.»[2] غير أن الذي يظهر ليس الفكر على الهيئة التي كانت له في خلد صاحبه ابتداء، وإنما سيظهر وقد خالطه من حضور المتلقي ما يعود عليه بالزيادة والنقصان، اعتدالاً أو شططاً.. تلك هي المشاركة الخطيرة التي يتيحها البياض، و يقيمها الصمت. بيد أنها مشاركة لها خطورة الإيجاد.. إيجاد الأثر، وإخراجه من القوة إلى الفعل.. من التعالي —حسب سارتر - إلى الخلق. ذلك لأنه يجد في القراءة :« عملية تركيبية للإدراك والخلق. وهي تفرض حتمية المؤلف وإنتاجه معاً. فإنتاجه حتمي لأنه بالضرورة متعال (أي أن له وجوداً في ذاته يتجاوز مجرد إدراكه، شأنه في ذلك شأن الأشياء.) ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التي يجب أن يكون القارئ لها في حال انتظار وملاحظة.»[3]

وسواء أكبرنا من شأن الغياب في العملية الإبداعية إيجاداً في مرحلتها الثانية، إلا أنها تتم في غيبة القارئ، تتردد بين إمكانية النشر وعدمها. وكأنها في هذه المرحلة لا

---

[1] كلايف سكوت. الرمزية الانحطاطية الانطباعية.ص: 214. ضمن الحداثة1.(تر) مؤيد فوزي. دار المأمون للطباعة والنشر1990. العراق.

[2] م.س.ص: 213.214

[3] سارتر. ما الأدب؟. (تر) محمد غنيمي هلال. ص: 50.51. دار العودة.(دت).

تزال عرضة للتحول في يد صاحبها. قد يقذف بها إلى القراء، وقد يستبقيها حبيسة درج مكتبه. إن الوعي الذي يتولاها الساعة قد لا يلتفت إليها وحدها، إنما يفتح على نفسه جملة المسافات التي يضج بها الواقع العام رفضاً وقبولاً.. استحساناً واستهجاناً.. رقابة وحجراً.. ذلك الشطر الذي تولت سوسيولوجيا القراءة التنقيب فيه، والتعرف على ميكانيزماته التي تتلقف الصنيع الفني، لتلقي به إلى محيط القراءة.

لقد وصف "روبير اسكاربيت" العملية بالرسالة التي يودعها الغريب بطن قنينة، ويرمي بها إلى موج البحر، وهو لا يدري أي التيارات سيتولى حملها، ولا في أي يد ستقع.. إنه يسلمها للمجهول المطلق.[1] قد نتخيل الغريب مجتهداً في كتابة الرسالة التي يريد منها أن تؤدي مراده واضحاً، وأن تدل عليه، ليلتفت إليه الآخرون.. إن اجتهاده ذاك نابع من الوضعية التي يكابدها، ومن الموقف الذي يكتنفه. بيد أن النص في لغته ومراميه، قد ينقل عنه ما لم يطله اجتهاده، وما جاهد الكلمات في كبحه حتى لا يكون تشويشاً، وصرفاً عن القصد الأساسي. فالكلمات – في عرف ملارمي - تمحو الكلمات لتثبت أخرى، يطل من ورائها الغياب سافراً، وتجعلها الرموز ميداناً تتضارب فيه الاحتمالات المختلفة التي تجد في القابليات المتعددة ما يعطي لكل احتمال وجاهته. لذلك اشترطنا مبدأ التعاطف والتماهي السالف في القراءة. لأنه المبدأ الوحيد الذي سيصرف عنا التداعيات التي قد تشتط بنا بعيداً عن القصد. فالتقمص.. - تقمص الموقف على أقل تقدير - يفتح أمامنا إمكانية معايشة المعاناة التي اضطرت صاحب الرسالة على أن يجعلها في الهيئة التي هي لها أخيراً. لأنها تملي عليه فيما تملي وراء المعاني شكلاً، يتخلله الفراغ الذي يحمل عنه نيابة ما لم تقو الكلمات على حمله أصالة. كذلك نتجه صوب نية المؤلف مصدقين مزاعمه ابتداء.

غير أن التماهي العاطفي لا يمانع من استنطاق الغياب. بل من واجبه أن يفعل ذلك خشية أن يكون في الواقع ما يحول دون الإفصاح الصريح عن كل شيء. أو يكون في الذات من القصور ما يحول دون ما يسعفها على إتمام الرسالة. إقراراً بأن النص ليس هو الأثر الكاليغرافي المنتهي، إنما هو "الحركة المتجه صوب الآخر للتواصل معه".

---

[1] أنظر روبير اسكاربيت. سوسيولوجيا الأدب. ص: 51.(تر) آمال عرموني. منشورات عويدات.1978. بيروت.

وهي حركة تتضمن جميع المراحل التي وصفناها من قبل. إنها تكتنف الذات المبدعة في جميع أطوارها، والتي قد تمتد بعيداً إلى ماضيها واعتقاداتها، ومزاجها..

إن هذه الخطوة التي يعاد فيها النظر اليوم، تعيد للمؤلف مكانته التي حاول النقد الجديد تجريده منها، وإلغاء دوره كلية.. إنها تعيد اكتشاف الحضور الطاغي للمبدع من خلال مقولة الغياب، وفعالية الرمز، وامتداد النص إلى أبعاد يتسع لها الزمن كله. إذ لم تعد النظرة المجحفة التي نادت بقتل المؤلف سوى ضرباً من الشذوذ الذي لم يقصد أصحابه من ورائه سوى الاستئثار بالصنيع الفني لأنفسهم، لا يشاركهم فيه أحد. حتى لو أدى بهم ذلك إلى قتل صاحبه الشرعي.

لقد كان من شأن هذا الزعم أن فتح القراءة على التعدد اللامنتهي.. غير أن طبيعة اللغة نفسها -كما هي طبيعة الرمز والعلامة - لا تحتمل إلا انتشاراً محدوداً، قد يكون اتساعه مطاوعة بينه وبين اقتدار القارئ ليس إلا. وبعد هذا الحد سيكون من شأن القراءة الهذر، والتقول، الذي لا يقوم على دليل. كما لا ننسى أن مقولة قتل المؤلف تجد مبررها في الفكر الذي صاحبها لاتصالها بالإنسان تعريفاً، وماهية، ووجوداً.. في مجتمعات الحداثة، وما بعد الحداثة.

إننا ونحن نعيد اكتشاف الحضانة من منظورها الفني لا النفسي، نعيد فتح سجل الذات على الحركة التي تنتاب المشاعر في تعرضها للمثيرات المختلفة، التي تتعدد صور الاستجابة لها: غضباً، وغيظاً، في حركة نزوعية قد تتصف بالعنف والرد السريع المنفعل، الذي سريعاً ما ينتهي إذا هو أفرغ شحنته الغضبية. أو تأثراً عميقاً تمضي حباله إلى أعماق الذات فتشدها إلى خصائص المثير تتملاه لتستخلص منه المعاني التي يحبل بها. فلا تكون الاستجابة نزوعية، منفعلة. بل تكون في شكل تسام يجرد المثير مما صاحبه من مظاهر خامة للتوصل إلى الجوهر المُفعِل له. حينها يكون الناتج حتماً إحساساً راقياً يرقى إلى مصاف الأحاسيس التي تتحول تدريجياً إلى فن. وليس فعل الكتابة بعد، إلا تقييد لذلك الفن الذي يُعد شبه منته. فقد يرى: « الكاتب الكلمات حين تتألف تحت قلمه، ولكنه لا يراها كما يراها القارئ. إذ هو يعرفها من قبل قراءتها. وليست وظيفته هي الوقوع بعينيه على الكلمات النائمة المنتظرة للقراءة كي يوقظها بنظراته، وإنما وظيفته أن يلحظ السطور المتوالية. وفي الجملة ليس لنظره رسالة سوى التنظيم البحت. والنظر هنا لا يتعرف به الكاتب شيئاً سوى ما تدركه اليد

من أخطاء هينة. فلا مجال لتنبؤ، ولا تخمين لدى الكاتب، لأنه بصدد مشروع يقوم به.»[1] وليس يدرك حقيقة الكتابة على هذا النحو من الوضوح، سوى أولئك الذين يعانونها باستمرار. وكأنهم في فعلهم ذاك، لم يجدوا أبداً شعور العنت في البحث عن الكلمات المناسبة التي تتساوق مع ما يريدون تقريره. إن الكلمات تنثال تباعاً وكأنها قد عرفت في المرحلة القبلية الاختيار الذي أعدها لوظيفتها الجديدة في إطار المشروع القائم بين يدي الكاتب. إنها تأتي منقادة للفكرة، تأخذ أمكنتها في خطية التوالي، محافظة على نسقها الخاص، وفق سنن اللغة، ومطالب الأسلوب المتبع.. إنها تلبي جميع هذه المطالب فيما يشبه الغيبة. لذلك رأينا التكلُّف في اختيارها، واستبدالها بغيرها، وإكراهها على مواقع لم تخترها لنفسها يفسد الأسلوب أيما إفساد، ويخرج الكتابة عن قصدها، ويجردها من الاسترسال الهين، الذي عادة ما تختاره لنفسها في سياقها الخاص.

إننا إذا سألنا المبدعين عن هذه العملية، لا يحرون جواباً شافياً.. إن القراءة هي التي تكتشف الكلمات.. تكتشف الأسلوب.. تتساءل عن سر الاختيار الذي وقع على هذه اللفظة دون غيرها من الألفاظ القريبة منها.. وهي أسئلة من شأنها فتح باب الغياب الذي انتظمت فيه عقداً واحداً. غير أن مثل هذه الأسئلة لن تجد في انشغال المبدع بجملة صنيعه من الوقت ما يسمح لها بإعلاء صوتها. قد تكون له من الوقفات هنا وهناك.. يتساءل في حيرة عن لفظ.. عن عبارة..

ولكنها وقفات تشبه اليقظة من الخدر، والانتباه من الاستسلام، وليس لها من أثر على جملة النسق الذي اختاره الصنيع لنفسه.. بل قد يكون فيها ما يفسد الاسترسال، ويدرج شبح الرقابة سافراً في صلب النص. وهو الأمر الذي رفض من أجله كثير من المبدعين إعادة قراءة أعمالهم.. أو هو الأمر الذي لم يتمكن بعضهم الآخر الفكاك من هاجسه المضني إلا بقذف الصنيع إلى المطابع ليصبح ملكاً لغيره، يقع في منطقة لا يستطيع الدخول إليها تعديلاً وتصحيحاً.

قد يرى البعض في السلوك الأول تهاوناً في شأن الإبداع. وقد يرى في الثاني تمكيناً للصنيع في درجات الجودة والإتقان. وقد يجد البعض الآخر في الأول إخلاصاً للحاسة المبدعة، وفي الثاني شك في قدرتها، وإخلال بمصداقيتها.

---

[1] سارتر. م.س.ص: 48.

وفي كلا الموقفين تطرف قد يفتح على الإبداع أبواب التساهل الذي يُمَكِّن كل مجرب من الادعاء والتقول، أو يوصدها في وجه أولي الخبرة والمراس. ولكننا نجنح إلى وجوب الأخذ بالأول مع إبقاء شمعة الوعي موقدة، يجد في ارتعاش ضوئها حراسة تضمن للصنيع قدرا من الاعتدال والقوة.

3 ـ القصيدة التوتر البنائي:

هل يحق لنا تسمية النص الشعري " قصيدة " ونحن نتحدث عن مرحلة قبلية لم تتجسد فيها القصيدة كتابياً على الأقل؟. إننا نزعم ذلك للنص، ونؤكده، لأننا لم نجد للنص وجوداً كتابياً وحسب، وإنما وجدنا "النص" ذلك السير الشاق في مسارب المعنى، من لدن ابتداء الاختمار إلى ناتج التلقي الذي يعلق بالذات القارئة، محدثاً فيها من التحولات، ما يكسب النص أخيراً فعاليته التواصلية والتأثيرية. فالنص تصور غائب غائم، تتلاشى بداياته في عتمات الإثارة الأولية، وتغيب نهاياته في الأحاسيس التي تبدأ تشكُّلَها الجديد في ذات المتلقي، عندما يتحول من موقفه القديم إلى الموقف الجديد الذي بدأ يعرف عنه شاراته الأولى فقط. إذ أن القراءة رحلة بين سلسلة متوالية من الانتظارات التي قد تتحقق أو تخيب باستمرار.

إن القصيدة " تقصيد "، والتقصيد من القصد، والقصد التبيين. وهو كذلك خلاف الإفراط، يقع بين الإسراف والتقتير، كما أن "ابن جني" يرى في (ق، ص، د) ومواقعها في كلام العرب أنها تعني الاعتزام، والتوجه، والنهود، والنهوض نحو الشيء، على اعتدال كان ذلك أو جور. وقيل سمي القصيد قصيداً لأنه قُصِد واعتمد.[1] تلك هي المعاني التي تحتفظ بها المعاجم العربية لهذا اللفظ، سواء ارتبط بالشعر، أم لم يرتبط. ولنا أن نقرأ فيها مرادنا من الاصطلاح. فإذا كنا قد جعلنا "النص" من قبل ذلك الامتداد الذي يغطي العملية الإبداعية من مبتداها إلى منتهاها، وجعلنا الكتابة محض تقييد لمظهر النص الخطي، فإن "القصيدة " شأنها شأن مختلف عن الكتابة تماماً.

---

[1] أنظر لسان العرب. مادة (قصد).

ليست القصيدة ذلك "الشيء" الذي تبرزه الكتابة على صفحات الورق، وإنما القصيدة هي الهيئة التي يرفعها " الإنشاد " إلى المتلقي. لأننا إذا عدنا إلى المعاني التي يحملها اللفظ في معجميته القارة، لم نجد للكتابة من حضور يمكننا الارتكاز عليه في تقريرها. ولكننا على النقيض من ذلك نقف على التبيين الذي ينصرف إلى المتلقي الذي يتلقى الشعر، فيجد في الإنشاد كل الحركات التي تصاحب القول، وتضفي عليه من دلالتها، من المعاني ما تعجز الكتابة عن حمله. ذلك أن الإنشاد يرفع الحركة الجسدية، والتعابير التي ترتسم على القسمات، مرافقة لنبر اللغة من تشديد وتفخيم، وترقيق وهمس، ومد واقتضاب، ونفس وتنهد، وتأوه وترديد.. ففيه من الرضا، والغضب، وفيه من الحماس والطرب، وفيه الأريحية والانبساط، وفيه من الاهتزاز والطرب.. ما يجعل القصيدة حقلاً تمثيلياً يبتعد عن سكونية الكتابة التي تحاكي الموات، والتي لا يبعثها من بلاها إلا محاولة الجهر بالتلاوة.

إنه السبب الذي صدف بنا عن اعتبار الكتابة قصيدة، ما دام المعنى الجمالي المرتبط بالقصيدة ينصرف إلى الاعتدال والاستقامة. وربما لذلك السبب أطلقوا على المرأة المعتدلة القوام لفظ قَصْدَة. غير أننا نجنح قليلاً لاعتبار القصيدة، تلك الهيئة التي يكون فيها الإنشاد متناسباً طرداً مع النص، في التماشي مع توتراته الداخلية التي يتجاوز توترها التقسيم الوزني، فاتحاً الإنشاد على التدوير الرّابطِ البيتَ بأخيه دون انقطاع للصوت. أو يعمد إلى الشطر الواحد، فيجعله مقاطع موقعة، يتدافع فيها الصوت ليعلن عن أجزائها الداخلية. أو يلجأ إلى التكرار والترديد الذي تتقرر معه الحقائق التي يريد الشاعر غرسها في نفسية المتلقي.

إن الإنشاد – وسنعود إليه قريباً ـ له من الحواس ما يجسّ النبض في الجمهور، وما يتلمس مواقع الكلمات في نفسه، وما يستحثه على المضي وراء الفكرة مدوراً البيت على أخيه، وما يجبره على التوقف، والتصنت إلى لهاث الجمهور وراء ضجيج اللغة. فالقصيدة من هذا الباب ليست واحدة أبداً، وإنما تتجدد وتتنوع في كل إنشاد. تلبس ثوب الموقف حتى تصل إلى أعلى درجات التجانس بين توتراتها الخاصة، والتوترات الناشئة في المتلقين.. ذلك الشأن الذي سماه العرب من قبل بالطرب. لقد كان من شأن "البحتري" إذا أنشد وطرب أولاً، أن يلتفت إلى سامعيه فيما يشبه

الغضب، قائلاً: ما لكم لا تعجبون ؟ [1] وكأنه فيما أتى من حركات وتعابير، وما جاء به من معاني لا تليق به تلك الحالة الواجمة التي يواجهه بها المستمعون. ولن تفلح القصيدة في أن تكون قصيدة حقاً، إلا إذا وجدت من إنشادها ما يجعلها تعطي معانيها التي رامتها ابتداء.

إننا نجد في قول "ابن جني" ما يعزز فرضيتنا، حين جعل مادة (ق،ص،د) تستتبع عدداً من المعاني، فيجد فيها: الاعتزام، والتوجه، والنهود، والنهوض نحو الشيء. وكأنه يستشعر في كل لفظ ما يقابله من الهيئات التي تقوم عليها العملية الإبداعية في شطرها الأول، من عزم، إلى توجه، إلى نهود، إلى نهوض.

فإذا كنا نربط القصيدة بالإنشاد أصالة، فإننا لا نستطيع أن نجعل هذه الفكرة شاخصة للقارئ إلا من خلال نموذج نقدم فيه كيف تقوم التوترات التي ترفع سماك القصيدة على هيكلتها بنائياً، حتى تتيح للمنشد أن يجعل القول يتناسب طرداً مع شدة التوتر الداخلي طولاً وقصراً، شدة وارتخاء، مداً وتدويراً. وكأن الكتابة التي تقيد المعنى، إنشادٌ صامت أولي يقوم به الشاعر في وحدته، يستعين به على هندسة الكتابة شكلاً.

يقول "بدر شاكر السياب" في قصيدته "في السوق القديم"

الليل، والسوق القديم

خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين

وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين

في ذلك الليل البهيم.

الليل، والسوق القديم، وغمغمات العابرين،

والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب،

-مثل الضباب على الطريق -

---

[1] مصطفى صادق الرافعي. تاريخ آداب العرب.ج3.ص: 35.36. دار الكتاب العربي.بيروت. 1394/1974.ط.2.

من كل حانوت عتيق،

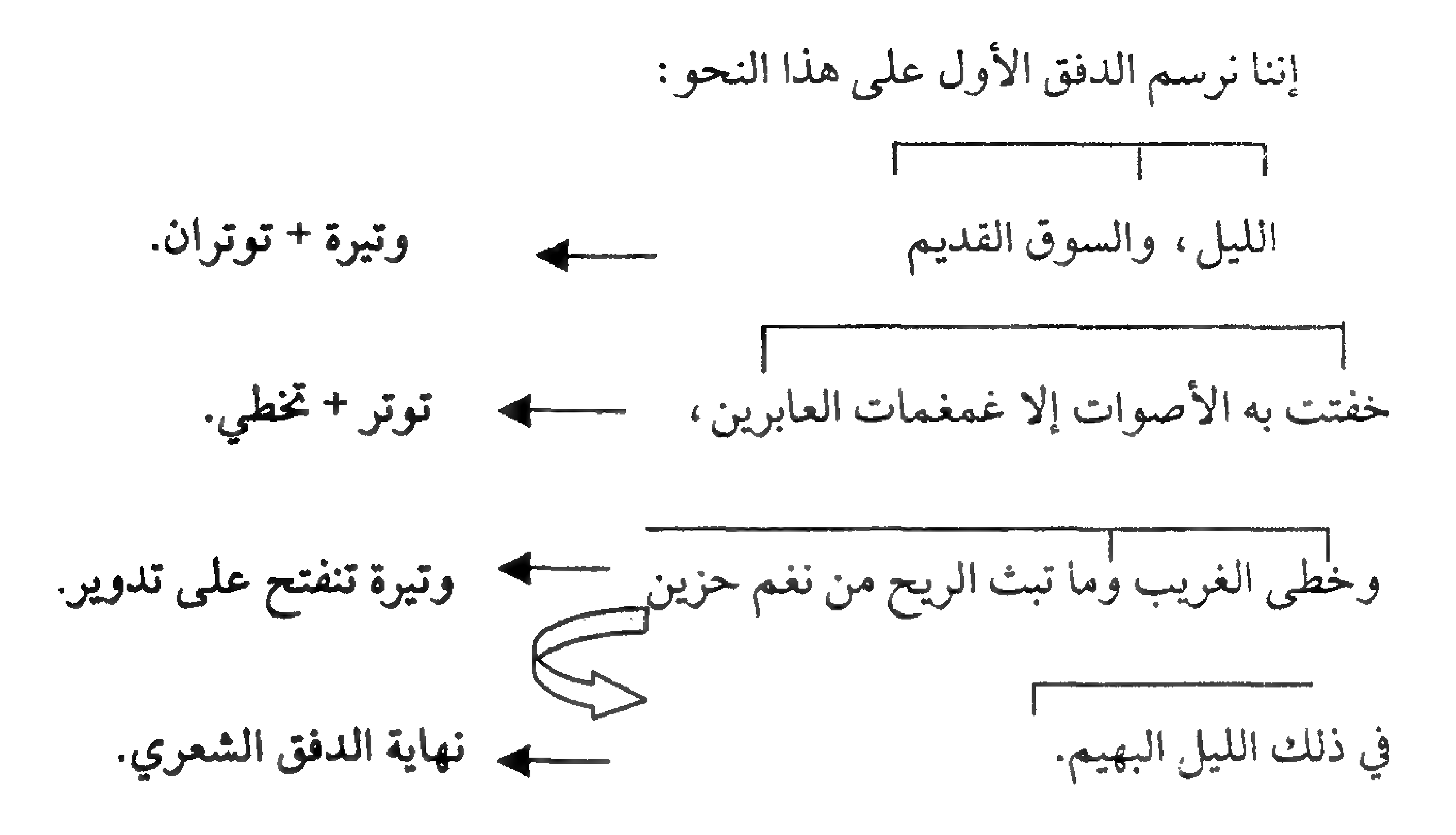
بين الوجوه الشاحبات، كأنه نغم يذوب

في ذلك السوق القديم.

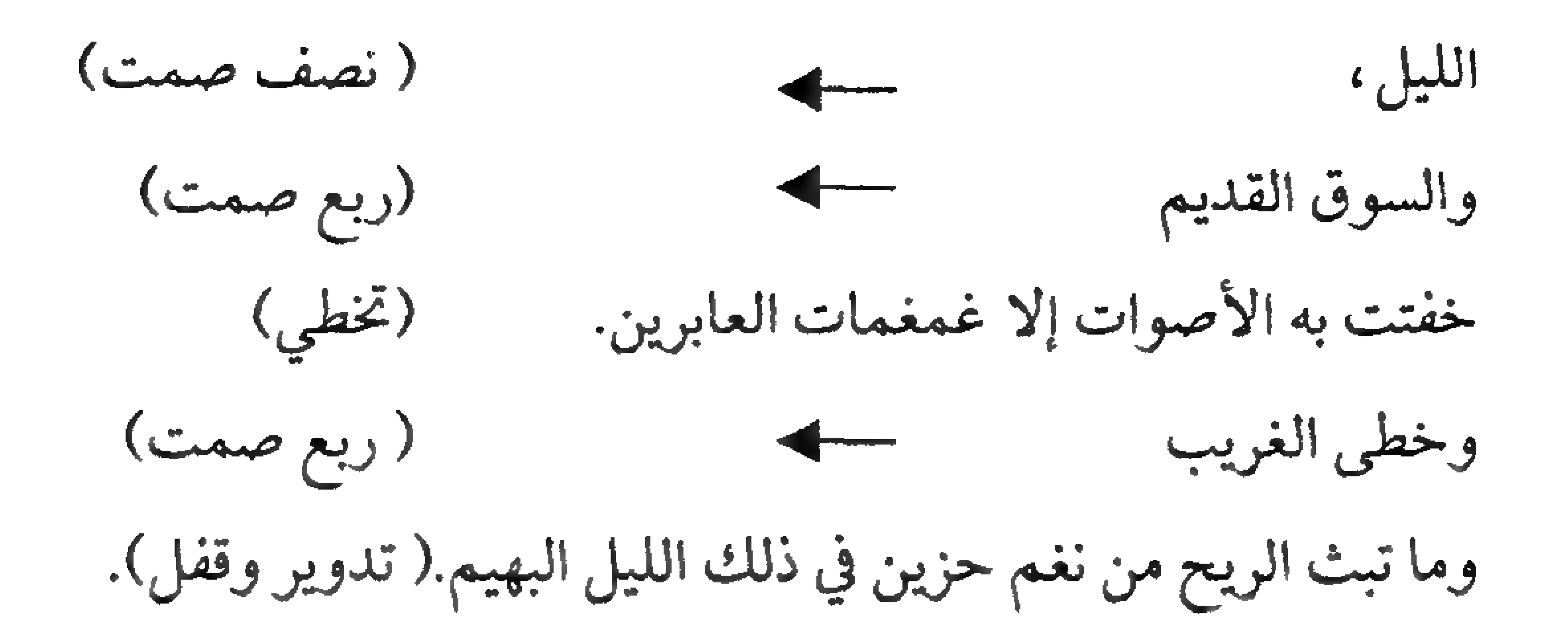
نستعين على فهم مرادنا من القصيدة/إنشاداً على ثلاث مصطلحات: الوتيرة، التوتر، الدفق الشعري. ونقصد بالوتيرة تلك الموجة من الأحاسيس التي تغطي السطر الشعري كله، سواء كان منتهياً بنقطة، أو فاصلة، أو مفتوحاً على التدوير لتستمر الوتيرة إلى السطر التالي. أما التوتر فهو نتوء داخل الوتيرة الواحدة، يجزئها إلى حركات داخلية تفلح الكتابة في إيجاد مؤشرات تدل عليه. أما الدفق الشعري فهو أكبر منهما جميعاً، لأنه قد يتضمن عدداً منها. نعرفه من انطلاقه في ما يشبه الشدة، ولا ينتهي إلا حين يستفرغ الشحنة التي تشحن وتائره وتوتراته. وكأننا بهذه المصطلحات نحاول أن نكتب لغة الإنشاد الداخلية التي تتولى رفع القصيدة إلى المتلقي. فإذا أفلحت الكتابة في وضع مؤشراتها الدالة عليها فقد سمحت للقصيدة بأن يكون لها سمتاً معيناً للقراءة والإنشاد.. لأننا ساعتها سنرفض ربط القراءة بالقصيدة، فلا نقول أصلاً قرأ قصيدته، بل نعود إلى الاستعمال القديم الصحيح، فنقول أنشد قصيدته. ويبقى شأن القراءة شأناً آخر يتصل بالفقه عنها، وتلمس خطابها بعيداً عن الإنشادية المؤسسة لها. ولا نفهم من الابتعاد عن الإنشادية تجاهل القراءة لها، بل قد لا تهتدي القراءة لحقيقة الخطاب إلا إذا تمثلت الإنشادية في سمتها الصحيح.

تقوم الفقرة على دفقين شعريين، وكأن الدفق هو الشحنة العاطفية التي تصاحب المعنى باحثة له عن ثوب لغوي يتسع له، تتدرج خلاله الوتائر، بما تسوق من توترات، مشكلة كوكبة من الأحاسيس، تتدافع في حلق الشاعر، في شكل دفق واحد ممتد، لا يتوقف هديره حتى يستفرغ الشحنة كاملة. ثم يعقبه ما يشبه "الصمت" و"النتهيد" في الموسيقى، ليليه دفق آخر. وربما عمل "الصمت" على تحسس ردود الفعل في الجمهور بما يتيح للشاعر من هدأة يتملى فيها المشاعر المرتسمة على الوجوه، أو ما يأتيه من عمق القاعة من ردود.

إننا نرسم الدفق الأول على هذا النحو:



إن المنشد الذي يتصدى لهذا الدفق الشعري، يتوجب عليه إعداد مقدار من الطاقة، تسمح له بتأدية الدفق الشعري على الوجه الذي تحدده الوتائر، وبالقدر الذي يتطلبه كل توتر من توتراتها. فينشد السطر الأول من الدفق مقطعاً، يقف هنيهة بعد لفظة الليل، فيما يشبه الصمت الموسيقي، دون أن ينقطع ضجيج النفس المتواصل من الأعماق، وكأنه التنهيدة التي تتصاعد تباعاً، مفرغة الجوف من الهواء. ثم يأتي بعد الاحتباس الخفيف "والسوق القديم". ولا يكون بين السطر الأول والثاني من التأني ما كان بين التوترين السابقين، بل يقبل المنشد على السطر الثاني قريبا من التدوير الذي يربط بينهما. غير أنه ليس تدويراً صريحاً.. إنه انتقال فقط إلى وتيرة شديدة الذبذبة نسبيا، يمتد فيها توتر واحد على عدد من الكلمات دفعة واحدة. لذلك السبب سميناه تخطيا "ENJAMBEMENT" لأن الإنشاد يقطعه دفعة واحدة إلى منتهاه. لأن معناه ليس مؤسساً لما يأتي بعده، وإنما هو تابع للوتيرة الأولى، يصفها. غير أن السطر الثالث تقوم فيه وتيرة على توترين الأول مغلق، والثاني منفتح على تدوي... ح، يحتم على الإنشاد أن يقف صراحة عند التوتر المغلق "وخطى الغريبْ" سكّناً الباء للسكت، مسترجعاً من النفس ما يتيح له إتمام التدوير إلى منتهاه: "وما تبث الريح من نغم حزين في ذلك الليل البهيم". وإذا أردنا أن نكتب الدفق الشعري إنشادياً، كان لنا منه هذا الشكل:



هذا الضرب من الدفق سميناه دفقاً بسيطاً في مقابل الدفق الثاني الذي وسمناه بالدفق المعقّد لاشتماله على عناصر من الدفق الأول، وتركيبه لها في نسق جديد يتولى الإنشاد مفصلته.

نحدد وتائره وتوتراته على النحو التالي:



إن ما نلحظه من هندسة التوترات التي تسكن الدفق الشعري الثاني، ضرب من التصعيد في مستوى الوتيرة شدة وتوتراً. وكأن القصيدة تبدأ في هدوء، ثم تتكثف فيها الأحاسيس في شكل متصاعد، يجعل التركيب الأسلوبي ينهج سبلاً من التركيب،

تتعاقد فيها عناصر الدفق الأول مع الثاني مشكلة عقداً من الوتائر التي نجد فيها من العناصر الجديدة ما يضطرنا إلى إيجاد مسميات لها، حتى نضمن لأنفسنا الكتابة السليمة لفعل الإنشاد الذي سيتولى رفع القصيدة إلى الجمهور. لا على الهيئة التي يريدها هو، وإنما على الهيئة التي تمليها التوترات الداخلية للمعنى.

إننا إزاء جهاز يعمل في معزل عن الذات المبدعة التي أخرجته في شكل دفقات، تشحنها التوترات، قصيرة الذبذبة كانت أو طويلتها. وهو الجهاز الذي لو تفطنا إليه في عمليات تحليل الخطاب لدلنا على الإمكانات الكبيرة التي يقدمها في الإفصاح عن فحواه. وما على العمليات التأويلية التي تتلقّف الخطاب سوى السير وفق موجاتها وترددداتها، حتى يكون تأويلها قائماً على أساس من أسس انبناء النص نفسه. لا على أساس الظن الذي يجنح بالعمليات التأويلية بعيداً عن المقصديات. الأمر الذي حدا ببعض الدارسين إلى إبطال التأويل جملة، لإدراكهم مدى السلط الخارجية المتحكمة في العمليات التأويلية، الفاقدة للبراءة.[1]

وعليه يكون لنا من فحص هذا الجهاز عبر الدفق الشعري الوقوف على حقائق جديدة في عمليات التركيب التي تسم التعقيد في حركة التصعيد التي تسكن القصيدة. فإذا كان الدفق الأول (البسيط) يتألف من خمس توترات، ثانيها للتخطي، وآخرها ينفتح على تدوير ينهي الدفق الشعري. فإن الدفق الثاني (المعقد) يتكون من ثماني توترات. الأول منها مركب لكونه يضم بعض أجزاء التوتر الأول. وثانيها تخط، وثالثها معترض. وقد ألحقنا به هذه الصفة لأنه تشبيه خارجي يقوم على أداة "مثل" التي تحوِّل عين المتلقي من عناصر القصيدة إلى عناصر غيرية خارجية. ثم أن الشاعر تعمد كتابته بين عارضتين لتأكيد الاعتراض فيه. وكأنه ليس من القصيدة أصلاً. إنه حدث متخلّل يأتي للإيضاح فقط. أما التوتر السابع والثامن فمتممات للتوتر المتخطي، ينفتح الجزء الأخير من الثامن على تدوير ينهي الدفق الشعري.

والزيادة التي نلحظها في هذا الدفق، هي التركيب، والاعتراض والمتممات. وكأن الذبذبة التي تحكم هذا الدفق لم تجد في فسحة السطر الشعري ما يتّسع

---

[1] أنظر.محمد مهدي غالي. النص -التأويل. من التعاطف إلى العنف. مجلة علامات. م10.ج39. مارس2001. ص: 174. جدة.

لعناصرها جملة، فاحتاجت إلى التخطي الذي لا تستوقفه علامات الترقيم الداخلية، وإلى المتمات التي تقوم مقام السطر الشعري المستقل، إلا أن ليس لها ما للسطر الشعري من استقلالية الدلالة. فهي في تكوينها المعنوي دائمة الارتباط بالتوتر الأصل الذي ولّدها. ولتبيان هذه الفكرة نعمد إلى كتابة التوتر كاملاً على النحو التالي مشيرين إلى الإنشادية التي تناسبه:

الليل، ← (صمت)

والسوق القديم، ← (ربع صمت)

وغمغمات العابرين. ← (صمت)

والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب ← (ربع صمت)

-مثل الضباب على الطريق - في كل حانوت عتيق بين الوجوه الشاحبات، (ربع صمت)

كأنه نغم يذوب (تنهيدة) في ذلك السوق القديم. (صمت).

إن المنشد لهذا الدفق الشعري ليس أمامه إلا السير وفق جهازه التوتري الخاص، وإلا انكسرت الوتائر التي تشد بناءه، والتي تعرف كيف تمسك بالتصاعد الذي يسكن القصيدة، وكأنه حركة مد متصاعد، يوظف كافة الطاقات الجسدية لاحتواء الدفقات المتتالية للقصيدة.

إننا حين نتحدث عن الإنشاد بهذه الصفة نحاول التأكيد على أن الإلقاء فن يحتاج إلى كثير من الدربة والتدريب. وربما احتاج الشاعر -مثلما يحتاج الممثل - إلى الخلوة ليردد على نفسه الكيفيات التي يراها مناسبة لإخراج دفقاته الشعرية، حتى يضمن لها أكبر قدر من التأثير في المتلقين. والذي نشهده في عمليات هندسة الكتابة في الشعر المعاصر والحديث، يخضع إلى هذه الحقيقة التي يتصنت فيها الشاعر إلى قصيدته داخلياً، فيسمع صدى الكلمات في أعماقه، تتردد بتوتراتها الخاصة. الأمر الذي يسمح له بوضع علامات الترقيم التي تدل القارئ على مواطن الصمت والاسترسال فيها. أو يختار أن يترك النص عاطلا منها، تاركا للقارئ حرية اختيار بداية ونهاية التوترات التي يراها بحدسه بينة في وجه القصيدة. إلا أن ذلك يظل مغامرة يواجهها النص المكتوب أبد الدهر، حتى يُوَفَّق البحث إلى استحداث كتابة داخلية ترافق الخط لتدل على لغة الإنشاد.

إنه العمل الذي يكون في دقته، وشبهه بشارات التلاوة التي نجدها في المصاحف الشريفة، والتي تدل التالي والمجود، على الوقف (القيفة) والإمالة، والغنة، والإدغام، الترقيق، والتفخيم، والوصل، والفصل.. ولن يكون من المستصعب على الشعراء اليوم الاستعانة بها لضمان صور الإنشاد التي يريدونها لقصائدهم، والتي تحفظ لهم الهيئة التي استقرت عليها عندهم على أقل تقدير. وللمجودين بعدها أن يضيفوا إليها ما يرونه مناسباً لمقاماتها المستجدة إزاء الجماهير. إن الذي يعضّد هذه الفكرة، أن علامات التلاوة والتجويد قد حفظت للقرآن الكريم تواتر قراءاته على إخراج واحد ينتهي إلى قراءة الرسول صلى الله عليه وسلم.

4ـ ـ القصيدة. الإيجاد الإنشادي:

إذا كنا قد زعمنا أن القصيدة لن تسمى كذلك، إلا إذا رفعها الإنشاد إلى المتلقي، فلأننا نجد أن المكتوب لا يمكنه أن يتولى حمل المعاني التي تند عن الكتابة، ولا تجد هذه الأخيرة من حيلة تعالجها بها، حتى ولو تذرّعت بالإشارات التي تشبه علامات التجويد والتلاوة. ذلك أن الإنشاد يضيف إلى الصوت جملة من الهيئات التي تتعدى الحركة، إلى الزي، إلى ما تتلبسه القسمات من تعابير دالة، تضفي على الكلمات معاني هي في حاجة إليها إذا ما أرادت أن تكون أمينة في تبليغ مراد صاحبها. بل إن الحديث اليومي العادي، لن يستطيع الاستغناء عن التعابير التي ترتسم على المحيا مفصحة عن درجات التوتر التي تصاحب الكلمات. وليس أمامنا -ونحن نعالج أكثر الأقوال غنى، وأكثرها إيجازاً - من الالتفات إلى حقيقة ما يصاحب الإنشاد من هيئات مختلفات.

ذكر "أبو الفرج في أغانيه" أن "حسان بن ثابت" كان إذا أراد الهجاء لوّث شاربه وعنفقته بالحناء دون سائر لحيته، فيبدو لأول وهلة وكأنه أسد والغ في الدم [1]. وكأن الشاعر -على علو مكانته بين شعراء الجاهلية وصدر الإسلام - يريد أن يكون لمظهره المخيف، ما يُحمِّل الكلمات دلالة فوق دلالتها التي هي لها.. إنه يريدها أن

---

[1] الخبر أورده. الرافعي.ص: 36.35. م.س

تكون مسربلة بالدم، خارجة من فم يقطر دماً.. إنها هيئة فيها من معاني الهجاء، ما يجعل المهجو فريسة تتبضّعها الكلمات، وتمزقها المعاني، وتريق دمها طرقات القوافي.. إن فيها من القتل ما يجعل الشعر سيفا مصلتاً على رأس المهجو.. ولا نحسب أن حساناً كان بدعاً من الشعراء في فعلته تلك. بل نرى أنها العادة التي كانت جارية في عرف الشعراء، لكل واحد منهم شارته الخاصة التي تميزه عن غيره، فتجعل حضوره على الهيئة التي اختار مثار خوف وتوجس.. ألم يكن الشاعر الجاهلي يأخذ المخصرة بيده، يتكئ على سيفه أو قوسه، وهو ينشد قصيدته.. بعضهم لا ينشد إلا واقفاً.. بعضهم يتخير من الثياب أجملها، ومن المراكب أحسنها..

إن أخبار الشعراء والخطباء في هذا الشأن كثيرة، تُحدث عن كل واحد منهم في هيئاته المختلفة مدحاً وهجاء، استنفاراً واستعطافاً، تغزلاً واستعفافاً.. إن لهم من المواقف لَبُوسها الخاص. ولهم من التجارب مقاماتها الخاصة. ثم تأتي البلاغة بعد ذلك لتعزز الهيئة، ولتمنحها التكامل الذي يجعل الإنشاد هيئة متكاملة بين المعنى والقصيدة. لذلك إن عدنا إلى المعنى الذي حدده "ابن جني" لمادة قصد، وجدنا فيما ساق من ألفاظ تراتباً عجيباً، وكأن توارد الألفاظ لم يأت أشتاتاً، وإنما خضع لنظام الأشياء ومنطقها الخاص. إنه يقول عنها: الاعتزام، والتوجه، والنهود، والنهوض. والاعتزام هو الرغبة في الشيء، التي تفتح للفكرة منافذ التغلغل في النفس، فينشأ فيها من القابلية ما يجعلها تتجه صوبها في حركة فيها من الارتقاء والنهود، ما يرفع الفكرة من مادتها الخام، ومثيرها الأولي، إلى شيء من صفاء الرؤية ووضوحها، وتحدد معالمها. الشيء الذي يكفل لها النهوض. والنهوض بالشيء إتمام له.

إننا إزاء هذه المتتالية من الألفاظ لا نقف عند محض الترادف — والترادف منبوذ في عرف علماء اللغة - وإنما نقف إزاء وعي يدرك أن القصيدة ليست نصاً وحسب، وإنما القصيدة هي كل ذلك مضافاً إليه النهوض بها إنشاداً. إنه الشطر الخطير الذي فقدناه من شعرنا العربي حين اختزلنا المفاهيم، وجعلنا القصيدة مكتوباً مهندساً خطياً، وأبعدنا من ساحتها جميع الحركات المصاحبة لها من تمثيل وصوت.. القصيدة تمثيل! ذلك حق.. يحتاج منا إلى مراجعة الموروث لإحياء علمه الذي وأدناه مع وأدنا للإنشادية. يكفي فقط أن نراقب "محمود درويش منشداً" حتى نعلم أن لا قيمة لشعره من دون صوته، وحركاته، وهيئته. والأغرب من ذلك أن الشعراء الذين يسايرون

"درويشاً" في نسق الكتابة الشعرية، يسايرونه –قبل ذلك - صوتاً. وكأن السحر فيه، لا يتأتى من اللغة ملقاة جسداً على الورق، وإنما من اللغة ملقاة إنشاداً على الأسماع المشرئبة نحوه. وهو الشطر الخطير في شعرنا الذي حاولت الحداثة طمسه في ادعائها أن الشعر اليوم يقرأ ولا يسمع.

الفصل الرابع

التوتر هندسة وبناء

تقديم:

استعانت المحاولات النقدية التي رامت الكشف عن بنية القصيدة العربية القديمة، بمختلف المعارف اللغوية، والإنسانية لتفسير بنائها، والخلوص إلى المنطق الذي يشد أجزاءها على تلك الهيئة من تعدد الأغراض في النص الواحد، انتقالا من الوقفة الطللية.. إلى المقطع الغزلي.. إلى الرحلة.. إلى الهدف الأخير من إنشاء النص. في حركة لا تخلو من اليقظة والحيطة، تكفل للشاعر حسن التخلص من غرض إلى آخر. وكأنه يتحاشى أن يثير حفيظة المتلقي، مستعيناً بما أوتي من مهارة في استدراج المتلقي بين تلافيف المعاني ليخلو به أخيراً في فضاء القصد المبيّت أولاً. وربما كان أشهر تعليل لهذه الحركة، قديماً ما جاء به "ابن قتيبة" شارحاً منطق التحول الداخلي للقول الشعري. معتمداً على قراءة نفسية ذكية، تجعل من التسلسل المذكور احتفالاً بالمتلقي، يمهد فيه قابلية الإقبال على الشعر، ويعدّ فيه الحاسة التي ستنفتح على المعاني المختلفة التي يثيرها القصد الأخير.[1] .وهي التفاتة إلى "الجمهور". تحلُّه مقاماً خطيراً في عملية الإبداع: « فهو حاضر ماثل في خلد المبدع . لا تزول صورته ولا تتحوّل. بل هو جمهور متشدد، لا يرضي بالدني.. يجب استدراجه من حيث لا يدري للغرض الرئيس من القول، وتلمس نقطه الحساسة ليسهل قياده، ويسلس أمره»[2].

ومهما كان الاعتراض على هذا الضرب من الفهم عند النقاد، فإن حقيقة التعليل البنائي لا تجد مستندها القوي في النص ذاته. ولكنها تقع في إطار السياق العام

---

[1] أنظر ابن قتيبة. الشعر والشعراء.. ط1986/2 : ص: 31 دار إحياء العلوم بيروت.

[2] حبيب مونسي القراءة والحداثة . ص: 88.89. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2000.

له، بما يحتشد فيه من معطيات خارجية تمتد خيوطها إليه لتلتحم به شكلاً ومضموناً، في حركة عائدة تثري دلالته. ومن ثم كان من الحتمي على النقاد الاعتراف بوجود وضع خاص بهم، مقلق لهم، يكمن في : « عدم التوازن في معرفة أبعاد النص اللغوية وغير اللغوية. الأمر الذي يعد من مظاهر أزمة الشعرية المعاصرة. فالبحث الألسني الحديث قد أدرك درجة عالية من التقدم في التعرف العلمي على الأبنية المادية اللغوية للنص الأدبي، في مقابل تواضع معرفة اختبار بقية الأبعاد التصويرية، والتخيلية، والجمالية المكونة لهذا النص»[1]. وكأن عين التنظير العلمي لم تقع إلا على الظاهرة اللغوية القارة التي تستقيم ملاحظتها ومدارستها فيما يشبه السنن الثابتة في[illegible] بينما تجري الأبعاد الأخرى في أطر لا تطالها عين الملاحظ بدقة بسبب حركتها [illegible]ة، وتحولها الدائب. الأمر الذي يوحي لنا بوجود هندسة قبلية يخضع لها المعنى لا النص.

إن " هندسة المعنى" فعل قبلي يختمر في أعماق الشاعر، وكأنه فعل قبل لغوي. بمعنى أنها الفكرة التي تكون أمشاجاً لم يدركها التخلّق بعد. فهي تعتمل في قرارة الشاعر اعتمال لفائف الدخان المتصاعد. محاولة إيجاد شكل تستقيم فيه. عندها تبرق في ذهن الشاعر الإمكانات المحتملة للإخراج .. ذلك هو فعل الهندسة الذي يرضى ابتداء بهيئة غامضة سيكون عليها القول. غير أنها الهيئة التي ستلاقي في طور الإيجاد والتحقيق كثيراً من الإكراهات تهذب أطرافها، وتحوّر من شكلها، لتستقر أخيراً في هيئة النص شكلاً ومضموناً.

وحري بنا ونحن ندرك هذه المرحلة القبلية، ونطلع على حركتها الغامضة، ونتشوّف إلى أبعادها السحيقة، أن نتذكر إشارة صلاح الفضل في ضرورة العودة إلى الدراسات الأنثربولوجية للتخيل وجماليات التلقي، لعقد الصلة بين ما تنتجه مخيلة، وما تستهلكه أخرى، وما يكتنف كل ذلك من معطيات متعددة، تستمد جذورها من ماضي، وثقافة، وانتماء كل طرف. وهو ما عبرنا عنه بالغياب الذي يشكل سمك النص. لأنه مجال المعنى ومختبر إفرازه.. فيه يتم التشكّل العملي له. وفيه يتم تكثيفه

---

[1] صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة ص: 26. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع 1998 القاهرة.

وتظليله، وفيه تحشد الرموز طاقتها الإيحائية المثيرة. ولا يمكن قراءة القصيدة الشعرية، ولا الفن من غير كشف الغطاء عن هذا البعد السحيق الذي يطمر في ظلماته أبعاد المعنى المتعدد.

فإذا كان البحث الألسني على وشك الانتهاء من عمليات التصنيف والجرد للعناصر اللغوية. فإن البحث في الأبعاد الأخرى لن يستقر على حقيقة واحدة أبداً. بل ديدنه أن يظل دائم الحركة والتجدد، يقوم على الكتابة والمحو، على التأرجح بين الفكرة وناسخها، لا يركن قليلاً إلى تعليل إلا ريثما ينتقل إلى غيره، محاكياً في حركته اضطراب الذات المبدعة في أطوارها المتعددة.. لذلك لم يكن الاطمئنان إلى تفسير معين. مهما كانت أدواته وقوته، إلا دليلاً على عدم فهم، وسوء تقدير. كما أن انتظار ما ستسفر عنه التحقيقات في الأبعاد الأخرى قناعة غير مجدية، قد تفوّت على الدارسين فرص استثمار تجارب جديدة، يكون فيها ما يعين على تذوق الشعر خارج حلقة اللغة الضيقة.

1 ـ المعنى وهندسة النص:

يعتقد صلاح فضل أن البنية الكبرى للنص : «المتولدة من طريقة تراتب أجزائه، وحركية نظامه المقطعي، هي التي تجعل منه دالاً كبيراً. يتميز بدرجات متفاوتة من التشتت والتماسك، طبقا لأنواع العلاقات المقطعية، وتوارد أبنية التوازي والتبادل والتكرار فيه. وهو أمر تنجم عنه أشكال نصية عديدة» [1]. استناداً إلى القاعدة القائمة على تدبر الأشكال العديدة للنصوص. غير أنها وإن صدقت في تحديد الهيئة المجردة العامة للنصوص، لا تكفي أبداً للحديث عن النص المفرد الشاخص بين يدي القراءة.

وحقيقة هذا الاعتراض تتأتى من كون قيام الوحدات النصية في الهيئة الأخيرة للنص، لا تأتي من اللغة وحدها، ولا من الأساليب، ولا من الصور والأخيلة. ولكنها تنبجس تباعاً من هندسة قبلية غامضة المنشأ والتحديد.. قد نستعين على تلمسها من خلال ما نعتقد حدوثه في قرارة المبدع إنساناً /ذاتاً إزاء مثيرات متنوعة تقع على أحاسيسه وحساسيته دون انقطاع ولا فتور. فتترك فيها من الآثار ما يعود على

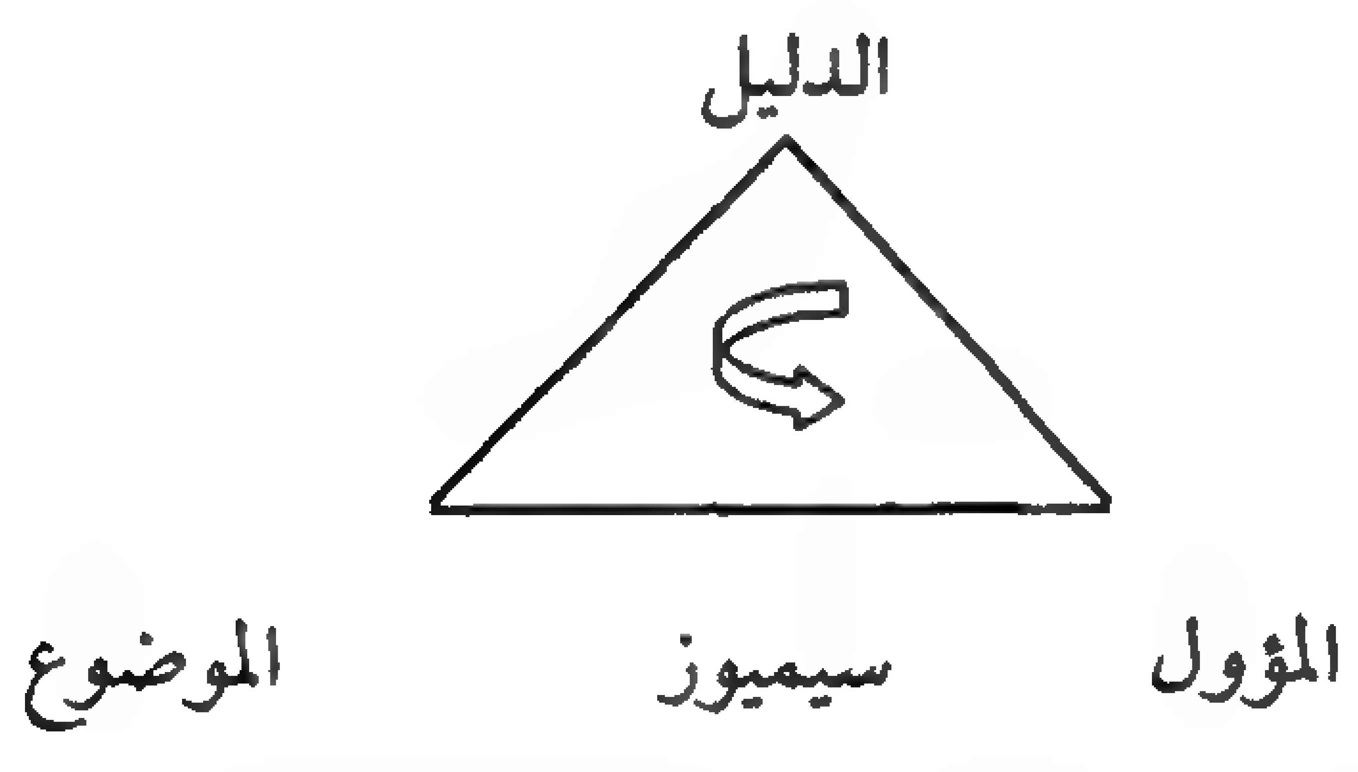
---

[1] صلاح فضل أساليب الشعرية العربية م.م.س.ص : 20.

الفكرة بالتوتر الخفي الذي يجاذبها كل حين، حتى يقيمها في نسق خاص يلبي فيها شدة توترها. عندها لا يكون الإخراج إلا إلباساً لغوياً لذلك الشكل الذي سيمكن الفكرة من التحرر من أسر العمق والغياب، والصعود إلى نور الوجود.

بيد أن هذه العملية لا تتأتى بالسهولة التي نصف، وإنما تحتاج هي الأخرى إلى ضرب من المطاوعة بين الشكل الهندسي الأولي الذي أملته التوترات، وبين القالب اللغوي وصلابته من جهة ، وبين ما يحثل فيه من استعمالات قبلية، قد تكون طرفا خطيراً في تشويش نقاء الجوهر وصفاء الفكرة .. إنها تتخوّنها في الوقت الذي تريد فيه الإخلاص لها . لذلك لا تطمئن التوترات إلى قدرة القالب اللغوي ، فتسعى إلى تسريب بعض آثارها إليه في الهيئات التي عرضناها من قبل.

وقد يسعفنا المثال على تدبر هذه الحقيقة، حين يكون النص كله مؤشراً على توتر كبير يخلخل فقاعات الذات المستقرة، ويسائلها عن وجهتها الجديدة. وحتى نتبيّن حقيقة ما نريد، سنتشبث قليلاً بمقولة بسيطة ترى أن "الهدم عكس البناء" على اعتبار أن آخر لبنة توضع فيه، هي أول لبنة تزال عنه عند الهدم. حتى نتمثل الإنجاز الفني حركة متوالية تتراكب فيها العناصر تباعاً على الهيئة التي وصفها "صلاح فضل" من قبل. ونقدم نصاً "لعبد المعطي حجازي" نسايره من لدن تشكُّله فكرة غامضة، إلى قيامه مؤشراً دالاً عليها خارج ما حشد من صور، وأخيلة، وأساليب، مستهدين بسميوز"جوليا كرستيفا" ومثلث "بيرس".

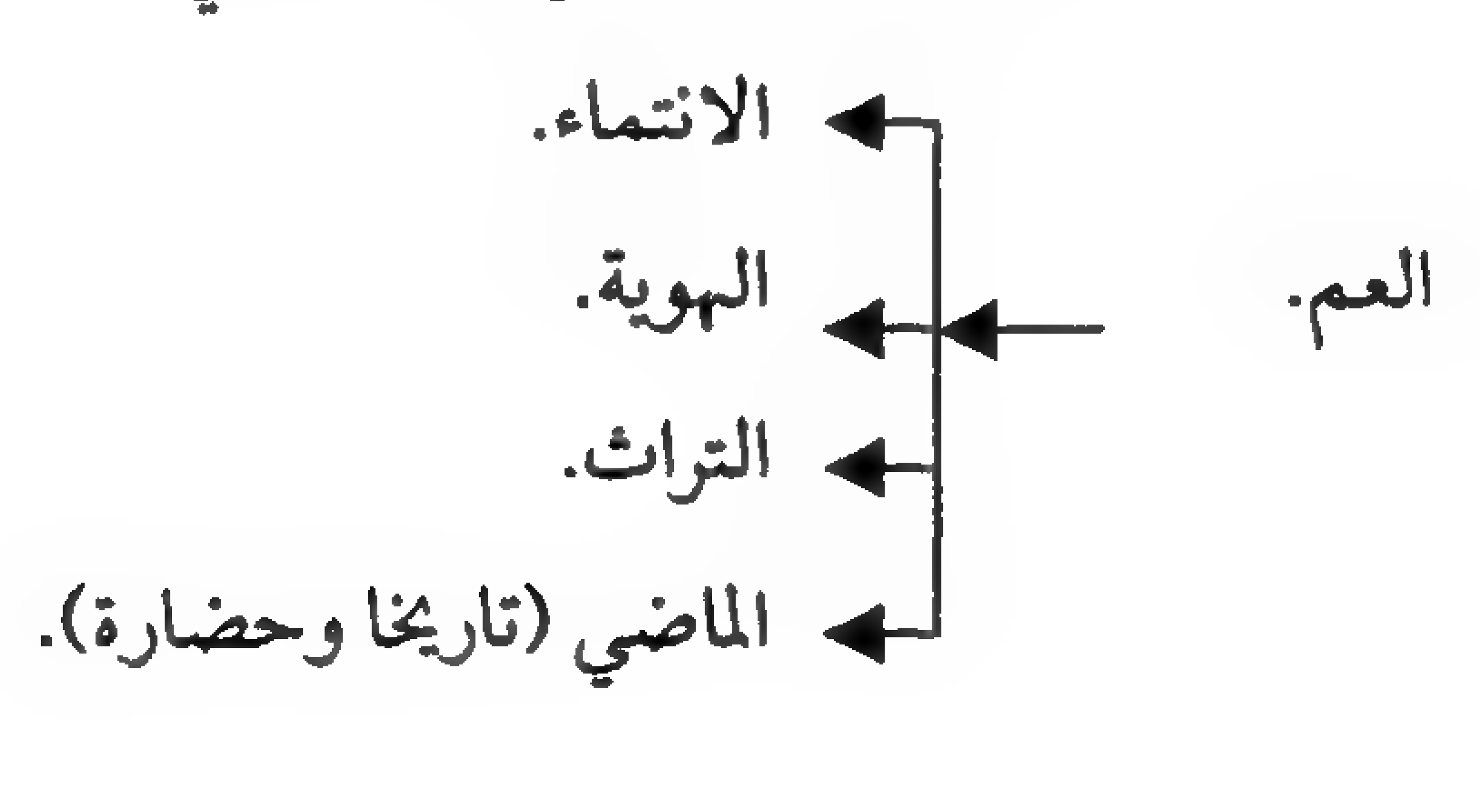


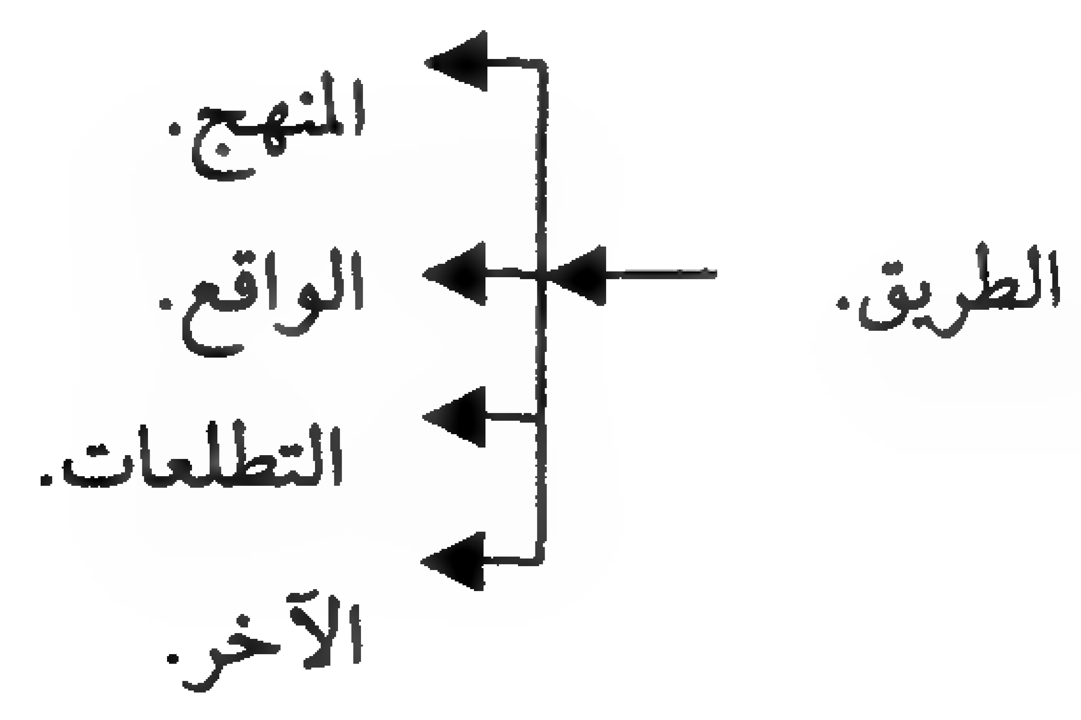
غير أننا في عكسنا لمسار البناء، نحاول ملامسة الفكرة التي يسعى تحليل الخطاب إلى تأسيسها فيما يصبو إليه من مقاربته للنص. وكأننا نريد أن نثبت أولاً الهاجس الذي أرق الشاعر وانبجست منه فكرته المبدئية التي راح يبحث لها عن ثوب يناسبها، تاركا لرموزها قيادة القارئ إليها عبر حركة الإبداع كله.

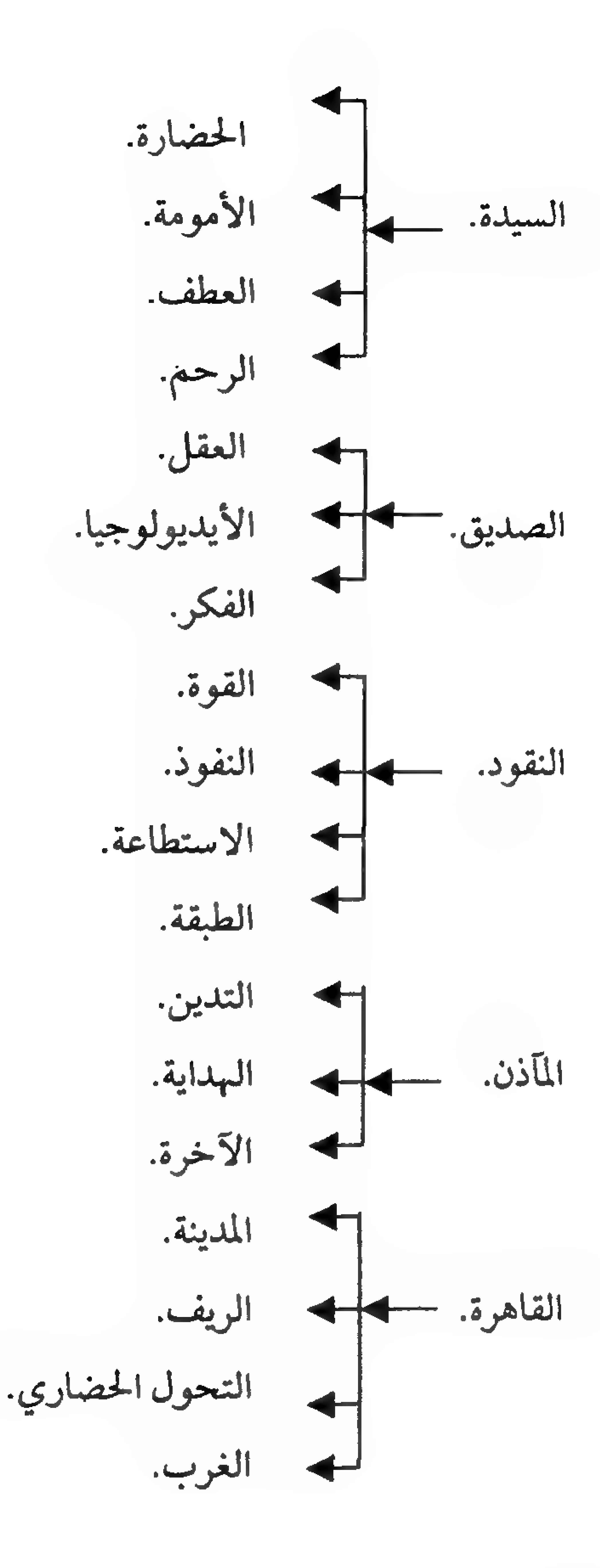
2 ـ مؤول النص:

قام النص "الطريق إلى السيدة " الذي أنشأه الشاعر في نوفمبر 1955 والذي نشره في ديوانه "مدينة بلا قلب"، على جملة من المرتكزات، نستشف منها الخط، الذي تأسست عليه القصيدة في جملتها. وكأن هذه المرتكزات هي البؤر الدلالية الأولى التي قامت هياكلَ لرفع البناء، وإليها تعود القصيدة بتأثيرها الفني في جملتها، وكأن ما يُصاغ من تعابير، وظلال، وصور، إنما هو الحشو الذي يعطي للنص لحمته، ويُفعمه بالحركة التي يسايرها فعل القراءة لاستخلاص الدلالة من طرف، وجني اللذة من طرف ثاني. نعددها أولاً في تواردها الخطي داخل النص: (العم..الطريق.. السيدة.. الصديق.. النقود.. المآذن.. القاهرة..).

إن كل لفظة/مرتكز تتأسس -على شخوصها في النص - حقولٌ دلالية تتسع دوائرها بعيداً عن الاستعمال الفني، وفي معزل عنه. وكأننا إذا جئنا إلى كل واحدة فيها للحفر في تحتيتها، تمكنا من أن نلحق بها كثيراً من الترابطات التي قد تمتد بعيداً في اتجاهات شتى. غير أنها تؤول بفعل التأويل المتبصر بالروابط إلى بؤرتها أخيراً.. وكلما تباعدت عنها كانت خفية الروابط، باهتة الصلات، بيد أنها حاضرة بشكل أو آخر في صلب البؤرة نفسها. نحاول أن نستعرضها على النحو التالي:







إن تسجيل الحقل الدلالي للبؤرة الأساسية على هذا النحو، لا يحتاج إلى النص دليلا وهاديا لحشد الترابطات التي تمتد إليها الدلالة انطلاقاً من بؤرتها المؤسسة. ذلك أن اللفظ في مخزونه المعرفي، ينفتح على مثل هذه الدوائر التي تنداح بعيداً عن الأصل، مشكلة حزماً، لكل واحدة منها صلتها الخاصة بالمؤسس الدلالي الأول. وقد نعمد إلى توسع الدوائر، وفي أذهاننا جملة جديدة من الترابطات الخفية. وهي عملية

إنما تقوم على فعل تأويلي يتلمس ذلك الخيط الرفيع الذي يظل دوما مشدوداً إلى المؤسس الدلالي الأول..

وهي عملية يمكن أن تصاغ اللغة فيها، ومن خلالها، داخل حقول متعددة تتشابك دوائرها باستمرار. فما كان ترابطاً، يتحول بدوره إلى بؤرة مؤسسة للدلالة، تنطلق منه دوائره الخاصة فتتقاطع بدورها مع غيرها.. وهي صورة يتعذر على المتفرس فيها إيجاد فواصل بين الحقول، مادامت الألفاظ تحفظ في ذاكرتها جملة الاستعمالات التي تجعل دلالتها تنفتح عليها إما مباشرة أو مجازاً. غير أنها تعطي للغة حقيقتها المترعة بالمعرفة. إذ ليس فيها من ألفاظ فارغة، بل هي شحنات من المعاني تترسّب في قرارتها بفعل الاستعمال المتواتر.

إن البؤرة المؤسسة في لفظ "العم" تنفتح أولاً على صلة القرابة الدموية والانتماء. فهو أخو الأب الذي يجعل هذا الأخير طرفاً في علاقة عائلية أخرى تمد تدريجياً إلى عمق التاريخ، محافظة على هوية المتلفظ بها. وكأنه بفعله ذاك يقرر الانتساب إلى السلسة الممتدة بعيداً في جذع الشجرة الواحدة، إلى غيابات الماضي تاريخاً وحضارة.. لذلك تقف البؤرة المؤسسة للدلالة "مؤشراً "على مطلب يتجاوز عناصر السلسلة إلى غايتها القصوى، إلى التراث والحضارة.. وكأن المتلفظ بها لا يريد "العم" القائم في طرف السلسلة، بل يتوخى "العم" القابع خلفها.. والسؤال الموجه إلى "العم"، هو في حقيقته سؤال موجه إلى التراث في جملته..

إن الشاعر وهو يستعمل لفظ "العم" في إطار النسيج الفني، لا يأبه للمعنى الحرفي الذي يرتفع سريعاً من اللفظ ذاته. وإنما هي صورة فقط تشخص التراث في هيئة تستقيم معها المساءلة، وتُبنى من خلالها الإشكالية المقصودة.. ومهما يكن "العم" الذي قصده الشاعر في إطار الصورة التي اختارها، فإن الحركة الراجعة للدلالة تجعل الصورة محض تمثيل، سرعان ما يزول أثرها المتحرك، كاشفاً عن الامتداد السحيق للمساءلة التي تتجاوز إطار النص إلى خطاب النص.

إن الذي يعيننا على قبول هذا الفهم، ينبع أساساً من كيفيات الصياغة، ومن لغة السؤال التي تختزل الترابطات الاجتماعية العادية اختزالاً يجعل القارئ إزاء القصد المبيّت في الفعل ذاته. فإذا كان القصد يقف عند الترابط الاجتماعي البسيط، كان في الصياغة ما يدل عليه دلالة مباشرة. غير أننا نصادف في اقتصاد العبارة، وفراغ

التراكيب، ما يستدعينا إلى تجاوز الحرفية، مبتعدين عن البؤرة المؤسسة، إلى الدوائر التي تبعد عنها تباعاً، نلتقط منها ما يناسب الصياغة شكلاً ومضموناً. وكأن الشاعر وهو يبيِّت الحديث عن تراث.. تراثه الخاص.. هويةً، وانتماءً، وماضياً، يقدم صورته على الهيئة التي تربك القراءة قليلاً، ريثما تنفتح أمامها مدارات الدلالة المتولدة عنها.

قال عبد المعطي حجازي:

-يا عم

من أين الطريق؟

أين طريق السيدة

-أيمن قليلا، ثم أيسر يا بني

قال ولم ينظر إليّ.[1]

3 ـ مؤشر القراءة:

اهتدى الشاعر في بحثه عن الصياغة المناسبة لفكرته، إلى شكل يضع القارئ في حيرة التوجيه. ومنشأ الحيرة في الصياغة ذلك الاختزال الذي انتاب أطراف الحديث من جوانبه المختلفة، مخلفاً وراءه كتابة يعتبرها البياض من كل ناحية وهي تتلفع بالسؤال. كل ذلك في إطار مشهد يتوقف قليلاً في خضم حركة دائبة في شارع، تتخيله يموج بالناس جيئة وذهاباً، وكأنه الدفق الحياتي الذي تختلط فيه الوجوه، والنوايا، والوجهات.. إن الشارع في حركته المضطربة تلك، يمثل سيرورة الزمن التي تكتنف الشاعر وتشكل إطاره الزمني والمكاني.. فيه من الصخب، والاندفاع، والحركة، ما يجعل الذات المفردة تائهة، حائرة حيرة الغريب الذي لا يعرف أهو ينزل الشارع أم يصعده.. والوقفة القصيرة التي يتناولها المشهد لا تكفي لبسط الحديث والإتيان به كاملا.. إنها وقفة سؤال .. ولها أن تفرغ حيرتها دفعة واحدة ، لتُمكّن الجواب من الصدور في اقتضاب شديد..

---

[1] عبد المعطي حجازي .. مدينة بلا قلب .. ص: 105 . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة ط2. 1968.

إن الموقف بهذه السمات يحاصر الزمان والمكان معاً، ويتهدده الدفق الحياتي بالحركة والتحول، ولا يتيح له من الوقت ما يعطيه إمكانية الشرح والتفسير. لذلك كان السؤال أول الأمر مبهماً.."من أين الطريق؟" وكأن السؤال يقصد الوجهة.. والتعريف في لفظة طريق يكسبها حقيقتها التي تقع وراء عناصر المشهد المصور.. إنها طريق معلومة، تتحسسها ذات الشاعر الغائبة، وتبحث عنها، لتتجه فيها إلى قصدها المُغيَّب. لذلك كان "الطريق" باعتباره بؤرة مؤسسة للدلالة ينشعب إلى المنهج، والتطلع، والآخر، في ذات الوقت. لأن السؤال بهذه الكيفية، وهذا التحديد، لا يتوجه إلى نكرة، ومن ثم كان "العم" هو الآخر محدد المعالم، بيِّن القسمات، يتجاوز الشيخ الذي استوقفه الشاعر في الدفق الحياتي، ليمتد بدوره إلى الغياب البعيد للتراث، والانتماء، والهوية، والماضي.

إن الصياغة وهي تتعمد التعريف في "الطريق" والتنكير في المنادى "عم" تنزاح عن واقع المشهد إلى احتمالات التأويل المفتوحة على التعدد. وكأننا إزاء ذات تقف في مفترق طرق الحياة. تبحث لنفسها عن وجهة جديدة تؤسس فيها كيانها الثقافي والحضاري. تسأل ماضيها وتراثها، عن الوجه التي تناسب السير لإثبات الهوية والانتماء.. تبحث عن المنهج الذي يخرجها من الحيرة والفقد.. وتأتي الصياغة وكأنها تعلن عن المستور في قرارة الذات، ترفع ما كانت تهجس به علنا وتجهر به، فيلتفت الأخر دهشا يتثبت حقيقة السؤال. عندها تعود الصياغة من غيبتها وشرودها، إلى حقيقة واقعها التمثيلي لتضيف جديداً "أين طريق السيدة؟"..

إن إضافة التحديد "السيدة" هو الرابط بين مؤشر الانتماء (عم) ومؤشر المنهج (الطريق) يتحدد من خلال تلاحمها المبتغى العيني (الوجهة) والمبتغى الغيبي (الحضارة) (الرحم) (الأم).. فيكون الدليل فيه شيء من التوجيه البيِّن: "أيمن قليلا ثم أيسر يا بني".. إنها الحركة التي تدل على تحديد معين في وجهة المسير.. قد يكون لنا في تقديم اليمين على اليسار شارة على طبيعة المنهج، والسبيل.. وقد نتجاهل دلالتها لنأخذ عنها مجرد الإشارة والاهتداء. ومهما استخلصنا منها من دلالة ورمز. فإنها تبقى عندنا خالية من الحرارة إلا إذا ردفناها بما يتلوها من صياغة : "قال ولم ينظر إلي."

إنه المؤشر الذي تنطلق منه كافة التفسيرات التي تحاول أن تجد تبريراً للموقف، ومن ثم تبرير النص. وكأن النص انتهى عند هذا الحد فيما يشبه التوقيعة الشعرية ، أو

قصيدة "الهايكو" اليابانية، أو الجملة الإشهارية... ذلك أن بقية الصياغة الشعرية لا تستطيع الفكاك من أسر قوة المؤشر السابق.

إن الشعور بأن النص قد انتهى عند ذلك الحد تكثيفاً. يجعلنا نعتقد أننا أمام حقيقتين: حقيقة النص ماهية، وحقيقة الهندسة إنجازاً وتكويناً. فإذا كان التكثيف الأسلوبي قد انتهى بالنص عند حدود التوقيعية الشعرية السالفة مشكلاً منها المؤشر الدلالي الذي ستنطلق منه أشعة الانتشار التي ستتولاها القراءة بحثاً عن المدارات التي يرسمها التكثيف الدلالي. فإن ما سيتلو المؤشر لا يعدو أن يكون مفسراً للتوقيعة، باسطا ظلالها المختلفة في حدود المشهد المختار.. مشهد الغريب التائه في الشارع المزدحم. وما سوف تلتقطه حواسه من رؤى، وأصوات، وروائح.. تأثيثاً لفراغات التكثيف، وملء لفجوات الصمت التي تعم أرجاء المؤشر، واستكمالاً للاختزالات التي حققتها الصياغة الأسلوبية..

فالنص إذا نصان.. نص مكثف، سميك.. ونص مسترسل مبسوط يقوم الأول بشحن التوترات الدلالية وتكثيفها على شكل كتلة واحدة عاتية، ويقوم الآخر على تكويرها في سلسلة من المشاهد المتناثرة في المشهد العام. يتم اختيارها أو انتقاؤها من الدفق المتسارع للتيار الحياتي، حتى تساهم بظلالها في تلوين المقصد البعيد الذي تؤسسه البؤر الدلالية التي عرضناها من قبل.. فإذا كان المؤشر النصي قد حمل منها ثلاثاً. دفعة واحدة على الرغم من اقتضابه (العم، الطريق، السيدة) فإن الباقية تتناثر في "مفسر النص" لتعمل فيه عمل المثيرات الذي يحفظ للدفق الشعري وجهته القصدية التي يحبل بها الخطاب. وكأنها في فعلها ذاك تسعى إلى توجيه القراءة، والحد من تعددها المطلق..

4 ـ مفسر النص:

-4-1 المشهد الأول:

يقول عبد المعطي حجازي:

وسرت بالليل المدينة

أرقرق الآه الحزينة

أجر ساقي المجهدة

للسيدة...

بلا نقود، جائع... حتى العياء

بلا رفيق..

كأنني طفل رمته خاطئة

فلم يعره العابرون في الطريق

حتى الرثاء.

كانت الوقفة الأولى التي تضمّنها مؤشر النص، لا تجد من المجال ما يكفيها لبسط حديثها، لأنها وقفة سؤال الغريب في خضم الدفق المتواصل لتيار الحياة. لذلك اعتراها التكثيف والإيجاز.. أما العودة إلى صمت الذات ووحشتها بعدما تجددت حركتها، فيصاحبه دفق من الصور المتوالية التي تحاكي التوالي في حركة الشارع من حولها. ومثلما يحمل إليها أخلاطاً من الوجوه والرؤى. سيحمل انتقاؤها لها –كذلك - أخلاطاً من المشاهد التي لا يستقيم فهمها إلا على ضوء التوتر الداخلي الذي ينطبع فيها..

إنها عين لا ترى فيما يحيط بها، إلا المشاهد التي يرتسم فيها ضياعها وفقدها، والتي تختزن في ظلالها آلام الوحدة والضياع.. و"الواو" التي تتصدر هذا المشهد.. قد يقال عنها استئنافاً.. عطفاً.. بيد أنها الرابط الداخلي والخارجي الذي يعمل في اتجاهين معاً: في اتجاه حركة الذات وهي تبحث باستمرار عن وجهتها فكراً، وانتماء، وهوية.. وفي اتجاه المؤشر الذي انتهى بعدم اكتراث العم: " قال ولم ينظر إليّ ". وهي عين الموقف الذي انتهى إليه هذا المشهد الجديد: " فلم يعره العابرون في الطريق حتى الرثاء". إنها دائرة جديدة تنغلق كما انغلقت دائرة مؤشر النص من قبل...

إن مفسر النص يقوم بدوره على جملة ثانية من المؤشرات الصغرى التي تعمل بدورها عمل البؤر الدلالية الكبرى ، فتساهم في شحن التوتر الداخلي، ورفعه إلى درجات المأساوية العليا. وهي مؤشرات ظاهرة يسهل التعرف عليها لحضورها الطاغي في الصياغة الشعرية. قد تكون حرفاً شأن "الواو" في هذا المشهد، وقد تكون كلمة، شأن " الليل"، "المدينة"، "رفيق" "طفل"، "خاطئة"، "عابرون"، "رثاء". ووجودها بهذه

الكثافة في المشهد يجعلها تعمل على أصعدة مختلفة في ذات الآن. لأنها تحمل في حقولها الدلالية جملة من التداعيات التي ترفد المشهد بالألوان، والظلال، والأحاسيس. وقد يكون في مخزونها الأول خارج النص ما يكسبها خطورتها الدلالية.

إن "الليل" و"المدينة" في اقترانهما معا يشيعان في الخيال الشعبي ما كان يثار في اقتران الليل والغابة.. والمدينة غابة من الإسمنت، ووحوشها أكثر فتكاً وخطراً من وحوش الغابة، التي تفتك بالإنسان دفاعاً عن نفسها. أما وحوش المدينة فأكثر ألفة ونفاقاً، ولكنها تفتك حباً في الفتك.. لذلك كان الربط بين الليل والمدينة على هذا النحو، إمعاناً في تكثيف الوحشية والضياع.. لقد كان الليل سكناً.. هدأة من الزمن تركن فيها الذات إلى لذيذ الراحة والاسترخاء.. غير أن الربط أحالها إلى وطأة تتهالك فيها الهواجس مؤكدة الضياع، والوحدة، والخوف..

إن ترابط "النقود" و"الرفيق" يتصل مباشرة بالترابط السابق ويعززه لأن الرفيق يبدد وحشه الطريق، ومن ثم يكسر شوكة المدينة. كما أن النقود في مستطاعها أن تجعل من الليل ما تشاء.. فضاء للراحة والمتعة. أو فضاء للذة والعبث.. إن النقود والرفيق ترابط يبدد وحشة الترابط الأول، ويكسر حدته. بل يبطل مفعوله الميثولوجي القابع في الأغوار.. ذلك هو الإحساس الدفين في أعماق الذات، وهي تعلم من واقعها هذا التعارض الذي قد يتعاظم إذا جنح للسلب، وقد يذوب إذا جنح للإيجاب. لذلك تلتفت الذات الشاعرة لتفسير هذا الفهم الجديد إلى مشهد في الشارع لا تنطبق عليه مخاوف الترابط الأول، بل تستحيل إلى ترابط فيه من لذة العيش ما يجعل الليل محبباً للنفوس.. إنها صورة الشاب الذي يرافق حسناءه إلى الملهى... ثم يأتي ترابط ثالث أكثر فداحة تتجاور فيه البراءة والخطيئة في جمع لا يستقيم عرفاً على الأقل.. "الطفل" و"الخاطئة". فالأول ـ وإن ارتبطت ظلاله بالبراءة ابتداء - فإنها تنصرف سريعاً إلى الضعف، والحاجة إلى العطف، والرعاية، والتوجيه. أما الثاني فحظه من الرذيلة لا يترك شكاً لشاك، غير أنه يحمل معنى الخطأ الذي يعود بنا مرة أخرى إلى سوء التوجيه.. وكأن كل من أخطأ سبيله كان في موقفه ذاك شبيها بالخاطئة أصلاً.. وقريناً بالطفل اللّقي الذي تتلقفه غابة الإسمنت لتصنع منه وحشاً من وحوشها العديدة..

إن مفسر النص، وهو يعتمد تقنية المؤشر التي تكتنز البؤرة الدلالية، لا يريد من الصياغة الشعرية أن تظل حبيسة المشاهد المعروضة مكتفية بها وحدها، وكأنها القصد

الأخير، الذي تنتهي إليه موجات مد التوتر والدفق الشعري.. ولكنها مجرد حامل يرفع العناصر قليلاً لتتجاوز موجات المد إلى تخوم تغرق النص بجملته في بحر شاسع لا ضفاف له..

وهي حقيقة قلنا عنها -من قبل - أن النص لا يقف عند المكتوب، وأن المعنى لا يتراجع أمام القصد. بل النص ذلك السير الشديد الذي يذرع مجالات واسعة تقع وراء أسوار الكتابة وبؤر الرمز.. كل ذلك مجرد إشارة هادية تبرق هنا وهناك وحسب. إننا لو راقبنا هندسة الترابط في هذا المشهد نلحظ جلياً عمل الوعي اليقظ في إخراجها. كما نلحظ سلطة الترسبات الغائبة وهي تتخير المؤشرات وتزرعها تباعاً، لتجعلها مواطن تصدُّع، تنكسر فيها أقنعة النص اللغوية. فيطل منها التلقي على عتمة الغياب المنفتح تحتها.. وكأن تجاور الوعي المهندس والغياب المَدَد في الفعل الواحد، هو المبدع الحقيقي للنص الشعري.. إننا نحاول عرضها في هذه الخطاطة لتجميعها فقط ، حتى نتمكن من مشاهدتها في عملها الدسيس عن كثب داخل النص. مراقبين الحركة التواصلية بين أطرافها المختلفة، التي تنبثق منها الدلالة. سواء تعلق الأمر بالوجه الخارجي للصور والرموز، أو لامس البعد المغيب من المعاني التي تشكل خطاب النص في آخر المطاف:

الليل / المدينة	الإطار الزمني والمكاني	العصر / الحضارة
الرفيق / النقود	وضعية الذات العينية	القيم الجديدة
الطفل / الخاطئة	وضعية الذات الغيبية	وضع الفكر الراهن
العابرون/ الرثاء	الآخر..عدم الاكتراث	وضع العام الراهن

أننا عندما نعاين مثل هذه الترابطات داخل المشهد الواحد، نستعظم فداحة المستور الذي ترفض الكتابة الإبداعية حملة جهاراً. وتقبل بأن تفسح له في استطاعتها ما يجعله مقروءاً جلياً، إذا أحسنا الاستهداء إليه، باتباع عمل المؤشرات الدلالية. متجاوزين الأقنعة التي تتراكب على وجه الألفاظ والدلالة معاً.. لذلك يتعمّد الوعي الإبداعي دفع التضاد والتناقض إلى ساحة المعنى لإحداث الرجات التي تزيل عن المتلقي استسلامه لهدير اللغة وهدهدتها. لأنه لا يريد له أن ينخدع بزخرفها البراق،

بل يريد له أن يكون في عمل العلاقات الداخلية ما يكتسح اعتقاداته في ضرب من الهدم والبناء معاً.

إن التضاد مثلاً لا ينتفي فيه الطرفان المتضادان بل يذهب كل طرف في وجهته عارضا قناعاته الخاصة، بينما يقوم التناقض على هدم كل طرف للآخر. وكأن التناقض لا يقبل التجاور والتنافر الذي يقبل بهما التضاد. وعلى هذا الأساس فالعلاقة القائمة على التناقض علاقة نفي ومحو. بينما العلاقة القائمة على التضاد علاقة إيجاد وتأسيس.

ذلك الأمر سيعيننا على فهم بؤر المشهد الثاني. الذي يرتبط مع المشهد الأول من خلال التضاد القائم بين الليل والمدينة، والذي يكون مجالا للفقد والضياع. والليل/المدينة الذي يكون مجالاً للذة والمتعة. ذلك أن الوعي المهندس للدفق الشعري يريد للمشهد الجديد أن يأخذ طاقته الخلافية من السابق.. إنه ينطلق من صلبه ليذهب في وجهة جديدة تختلف قيمها وموازينها عن الوجهة الأولى، اختلاف تنافر وتدابر.

ثم هناك ملاحظة أخرى نسجلها سريعاً لنعود إليها مرة أخرى في حديثنا عن الدفق الشعري وتوتراته. إنها "مسافات النص"، وما نعنيه بالمسافة هي الفسحة التي يحتلها المشهد داخل النص، في عدد أسطره وكلماته.. لقياس العدد الذي يحتاج إليه التوتر ابتداء لإخراج الدفق الشعري في ثوب الصياغة الشعرية.

وهي مسألة أسلوبية نعالجها من زاوية الاقتصاد اللغوي والتكثيف من جهة، ومن زاوية حضور الوعي وشخوصه من جهة أخرى .. وقد نقدم الإحصائيات التالية دليلاً عما نقرر. فيكون لنا منها.



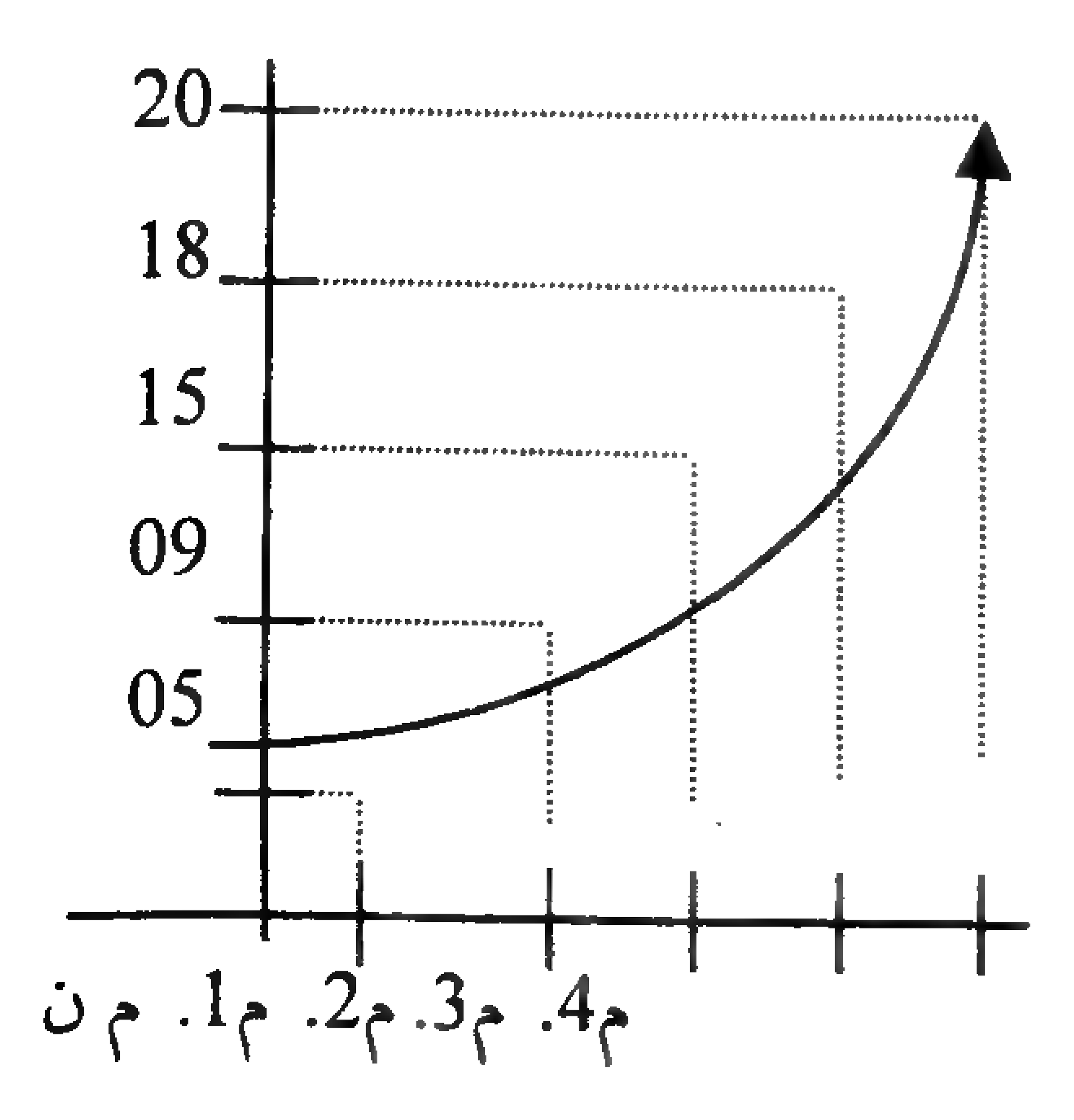
- **مؤشر النص:** 5 أسطر.
- **مفسر النص:**

المشهد الأول: 09 أسطر.

المشهد الثاني: 15 سطراً.

المشهد الثالث: 18 سطراً.

المشهد الرابع: 20 سطراً.



4 ـ 2 المشهد الثاني :

يقول عبد المعطي حجازي :

إلى رفاق السيدة

أجر ساقي المجهدة.

والنور حولي في فرح

قوس قزح

وأحرف مكتوبة من الضياء

"حاتي الجلاء"

وبعض ريح هين، بدء الخريف،

تزيح ذيل عقصة مغيمة

مهومة

على كتف

من العتيق والصدف.

تهفهف الثوب الشفيف

وفارس شد قواما فارعا، كالمنتصر

ذراعه، يرتاح في ذراع أنثى ، كالقمر

وفي ذراعي سلة ، فيها ثياب.[1]

كان الليل/المدينة في المشهد الأول مجال فقد ووحشة للذات الشاعر المكابدة لها، غير أن الوعي الشعري المهندس للنص يلجأ –قصد شحن الدلالة بظلال جديدة - إلى التضاد ليرفع منه صورة مقابلة تلتقطها عين الشاعر بدقائقها الخفية. وكأنها تكتشفها لأول مرة، فتتملاها بعمق. الأمر الذي يكسب الدفق الشعري نَفَساً أطول تتضاعف فيه عدد الأسطر.

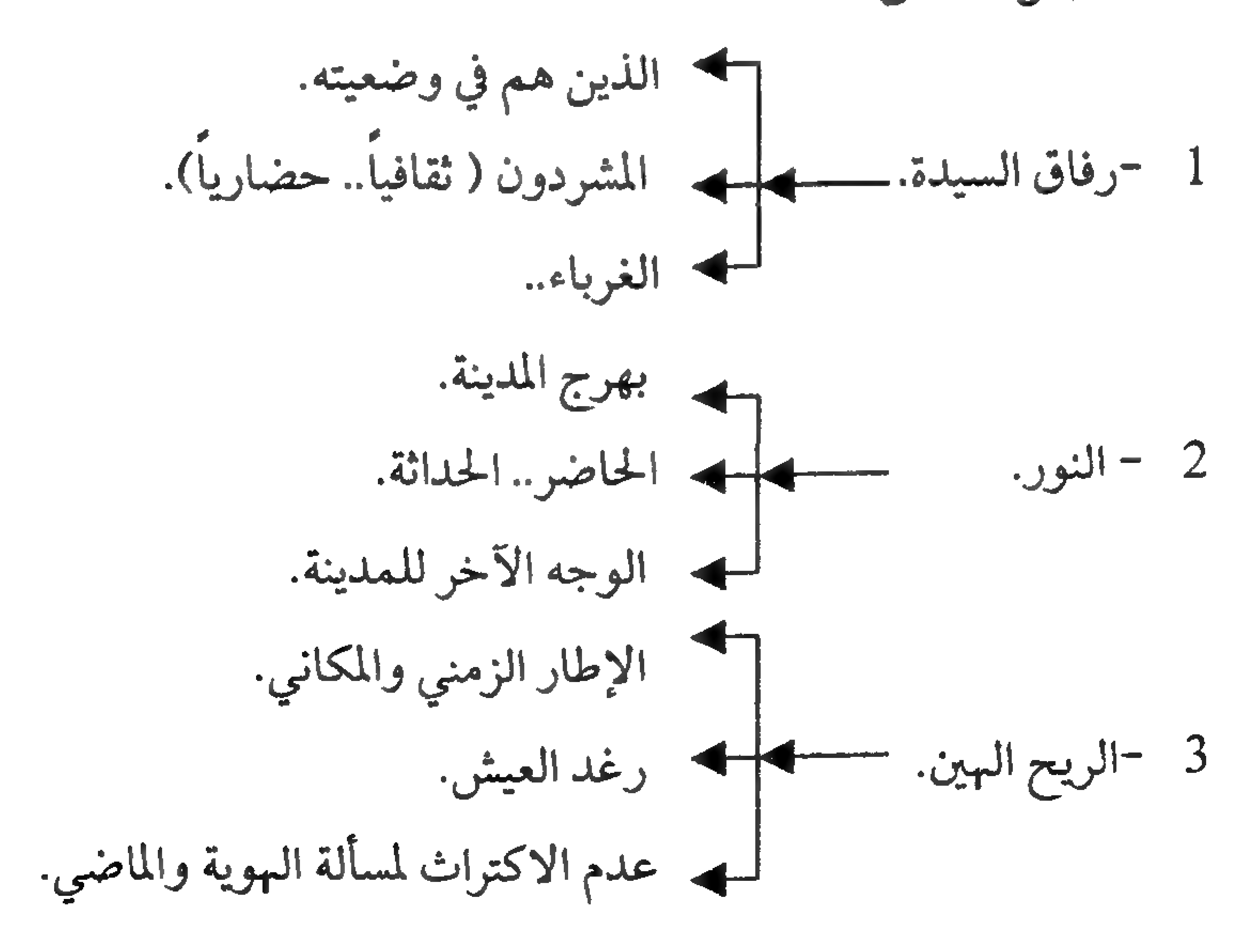
---

[1] مدينة بلا قلب ص: 107 -108.

وكأن العين الشاخصة تريد أن تتلقف العناصر المباينة بين اعتقادها الخاص والاعتقاد المغاير عند أولئك الذين لا يجدون في الليل/المدينة ما تجد.. لذلك فهي في حاجة إلى مسافة نصية أطول تتيح لها بسط دفقها الشعري الجديد. إنه الأمر الذي يجعل هندسة الفقرات في النص الشعري الجديد لا تخضع إلى منطق التقسيم المتوازي، بل ترضخ إلى دفعات الدفق الشعري في مده وتوتره الداخلي. مما يجعل القراءة متفطنة إلى ضرورة قراءة المسافات، لما فيها من دلالة. سواء قسناها بعدد الأسطر تساهلاً، أو قسناها بعدد الكلمات والحروف إمعاناً في التدقيق.

إنها هنا أسطر وإن بدأت قصيرة مكتنزة، تطول نسبياً حتى تغطي الجزئيات التي ترفعها العين الشاخصة إلى التأمل الدقيق. ليس فيها من فوران العاطفة وتشنجاتها ما يجعلها لاهثة قلقة.. بل فيها من استرسال المشدوه ما يجعلها تنبسط وكأنها الحلم اللذيذ الذي تتمنى العين ألا تستفيق منه. يحمل إليها ما حرمها الواقع التلذذ به. إنها استعاضة وتعويض سلبي، غير أنه يوهم بشيء من المشاركة الفاترة، لكن الوعي اليقظ يريد للمشهد أن لا يفقد صلته بالبناء الكلي للنص.. بالبؤرة المؤسسة الأولى فيكون الافتتاح مواصلة مجهدة للسير المضني إلى رفاق السيدة.

وعلى غرار النسق السابق، تتخلل المشهد الجديد بؤر دلالية تعمل عمل المؤشرات الرئيسية. تقف وسط العبارات الحالمة، لإثارة الرجات التي تقطع على المتلقي التسلسل الخافت للصور.. إنها (رفاق السيدة.. النور.. ريح هين.. الخريف.. العقصة.. الفارس.. الأنثى.. سلة).





إذا كانت بؤر الدلالة في المشهد الأول ترتبط بالذات الشاعر ارتباطاً مباشراً، لأنها تصف حالتها الخاصة، وتفتح فيها مسارب للنزول إلى غيابها الذي يطمر إشكاليتها الوجودية الممتدة إلى أبعاد حضارية وثقافية، تُسائل الهوية، والانتماء، والوجهة، في خضم الصراع بين الشرق والغرب.. الحداثة والأصالة.. فإن البؤر الجديدة تتجه صوب المستحدث الجديد الذي بدأ يخط على وجه الحياة صوره الغريبة التي تتوقف عندها العين المعتبرة، تقرأ فيها جديدها، مُحاوِلة الوصول إلى لون القيم التي تستند إليها. ومن ثم تجنح إلى المقارنة بين ما تجده في نفسها، وما تراه في غيرها..

والمشهد الثاني على هذا النحو ليس "حشواً" يثقل النص بجديده، بل ضرورة بنائية تعطي للإشكالية المثارة امتدادها في مدار التضاد الذي يسمح بقيامها وجوداً في الاتجاه المعاكس. وشر ما ينتاب الذات الحائرة أن يتوزعها سبيلان: سبيل يشدها إلى ما ألفت على الرغم من مظاهر التدني والسقوط والتخلف، وسبيل يغريها ببهرجه في الطرف المقابل. عارضاً عليها من المشاهد ما فيه الجدة، والإغراء، والغواية.

لذلك جاء الحركة ابتداء الأمر.. حركة نحو هدف معلوم "رفاق السيدة ". ذلك الجمع من المعوزين، الجائعين، المجهدين.. الضائعين، التائهين الذ.ن يتجمعون أمام مقام مسجد السيدة في القاهرة مساء. يلتقطون ما يتساقط من حسنات الموسرين.. إنهم في اختلاف أعمارهم وجنسهم، يشكلون طبقة واحدة لا انتماء لها إلا السيدة.. يلوذون بها التماساً لحنان الأمومة وصلة الرحم..

إن الحركة وهي تنطلق من ابتغاء الرفيق، تكور في تواليها المشهد الآخر الذي يدفعه الدفق الحياتي سافراً، هادراً، وقحاً، متوسلاً الأنوار والألوان، مغرياً، معربداً.. متخيراً من اللغة ما يجعله في عين الغريب حلماً حلو الشذا، يطيف بناظره سا... الزمن.. يختار له الوعي المبدع إطاره الخاص.

-والنور حولي في فرح

قوس قزح.

وأحرف مكتوبة من ضياء

"حاتي الجلاء"

-وبعض ريح هين .. بدء الخريف

إن لطافة الجو ليلاً تختلط بعبث بالأنوار والألوان في حركة مستمرة، تبعث في النفس ما يشبه الدوار والتخدير.. إن لها مفعول المسكر الذي ينبه في الذات لذتها الدفينة وشبقها المنسي، ويكشف عنها غطاءها الذي فرضه الحرمان والقهر.. ثم تمضي بعده باحثة عما وراءه.. هناك عقصة شعر.. إن العين تلتقط الصورة ظهراً.. عقصة من الشعر تتحرك.. تهوِّم في مرح على كتف من عقيق وصدف.. إنها تبادل نسمة الريح خفتها وطربها، وعدم اكتراثها... ثم لا تلتقط العين بعدها سوى "الأنثى".. إنها لا ترى المرأة.. إنها غير موجودة في المشهد، بل الوجود كله للأنثى التي يرتاح في ذراعها ذراع الفارس المنتصر...

ربما كان خبث لفظة "يرتاح" يوحي باستمرارية ما.. فالفارس الذي بدا منتصراً فارعا قد أتم شغلاً لتوِّه.. إنه "يرتاح" لجولات أخرى تؤطرها الأنوار المتراقصة، وتلطفها نسمات الخريف.. فالتي ترافقه ليست امرأة، يجعل منها نعتها ذاك ذات امتدادات اجتماعية مختلفة. بل هي مجرد أنثى ينتهي بها لفظها إلى فعل واحد ووحيد أبد الدهر..

وخبث اللغة في هذا الدهاء الماكر الذي يجعلك تتساءل باستمرار عن التنكير والتعريف.. عن العدول عن الاسم إلى الصفة... إنها عمليات دقيقة لا يمكن سبر حقائقها الدلالية إلا من خلال التفتيش عن عمقها..

ثم يعود الارتباط سريعاً إلى الذات "وفي ذراعي سلة " "فيها ثياب!" وعلامة التعجب تقف كعمود الصلب والجزاء.. ليرفع إلى الجاني/البريء بشاعة النهاية المحتومة.. لقد استفاقت الذات من حلمها اللذيذ، الذي أعقب في مذاقها طعماً مراً يضاعف من شقوتها وعنائها.. ليتها ما رأت.. ما حلمت.. إنها الآن فقط تنتبه إلى سلتها.. إلى تركتها.. كل ما تملك من متاع مركوم في هذه السلة الريفية.. تتسع له.. وإلى رحلته.. إنها منزله ومأواه.. وربما وطنه!..

4 ــ 3 المشهد الثالث :

يكتسب التوتر النفسي شدته من آثار التضاد التي تعصف بالذات وتبدد استقرارها، وتشنج فيها الأحاسيس إلى درجة إثارة الغضب.. وهي حالة إن سكنت الذات المبدعة، تصعّدت إلى لغتها، تجعلها أشد حرارة وتوقداً، وتعتري عبارتها فتحيلها إلى لغة مضطربة، قصيرة النَّفَس. وكأن الصدر يضيق بها عند انطلاقها، فلا تخرج إلا مُهشَّمة، متلاحقة على دفعات.. تقصر وتطول.. سريعة الالتفات، كثيرة التحول.. وكأنها تتساءل عن سرها.. عن وضعها.. عن هيئتها.. عن الآخرين الذين لا يحفلون بها.. عن ذلك الإهمال القاتل الذي بدّد الصلات، وقتل العطف في العيون.. الكل يهرع إلى شأنه.. لا يلتفت.. لا يأبه.. ساهم النظرة.. غائب الوعي.. إنها الذات الوحيدة التي لها شيء من الحضور الواعي بالكارثة التي تحل بالجميع.. الوحيدة التي فيها بقية من حياة.

يقول عبد المعطي حجازي :

والناس حولي ساهمون.

لا يعرفون بعضهم... هذا الكئيب.

لعله مثلي غريب..

ليس يعرف الكلام؟..

يقول لي ..حتى.. سلام !

يا للصديق

يكاد يلعن الطريق

ما وجهته؟ ما قصته؟

لو كان في جيبي نقود!

لا.. لن أعود

لا. لن عود ثانيا بلا نقود

يا قاهرة!

أيا قبابا متخمات قاعدة

يا مئذنات ملحدة

يا كافرة

أنا هنا لا شيء ، كالموتى، كرؤيا عابرة.

أجر ساقي المجهد

للسيدة!

للسيدة ![1]

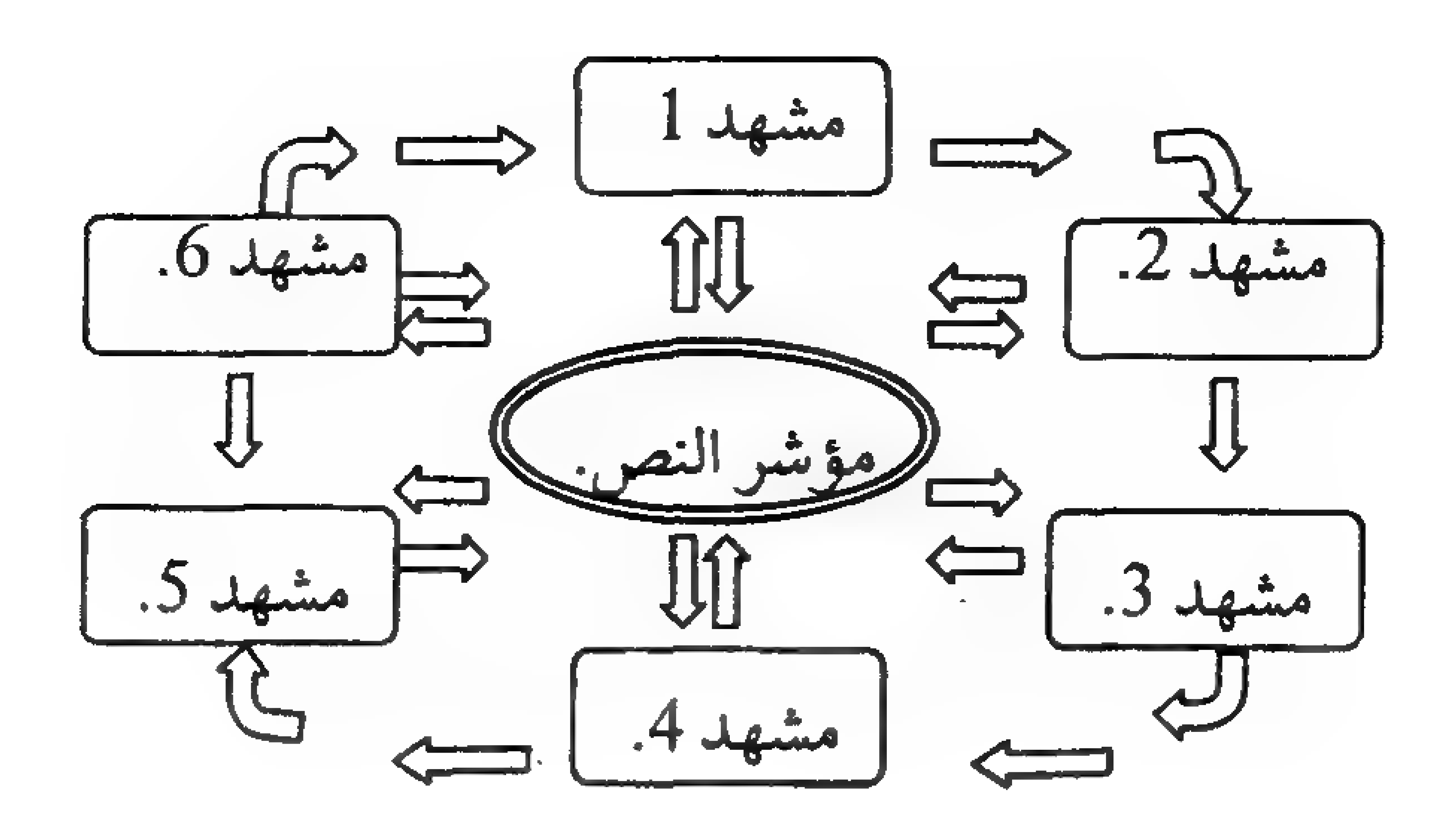
إن ما يحقق في اعتقادنا توالي المشاهد، وتواردها على النحو الذي يفرزها الدفق الشعري ـ قياساً على التوتر الحاصل من انبساط الأحاسيس وتشنجها ، شداً وإرخاء، فتوراً وغضباً ـ هو "الواو" العاطفة، أو المستأنفة التي تقف على وجه كل مشهد إعلاناً عن بدء حركة جديدة تمتد إلى دائرة خاصة من دوائر المجال النصي.

وكأننا "بها" و"من خلالها" نشهد بناء شعاعياً للنص تتوسطه بؤرة مهيمنة ذات طبيعة نواتية تنطلق منها المشاهد لتأثيث القصد الذي يتوخاه الخطاب الشعري أخيراً.

إنه يسهل علينا تمثلها حسب الرسمة التالية :

---

[1] - مدينة بلا قلب ص: 110.



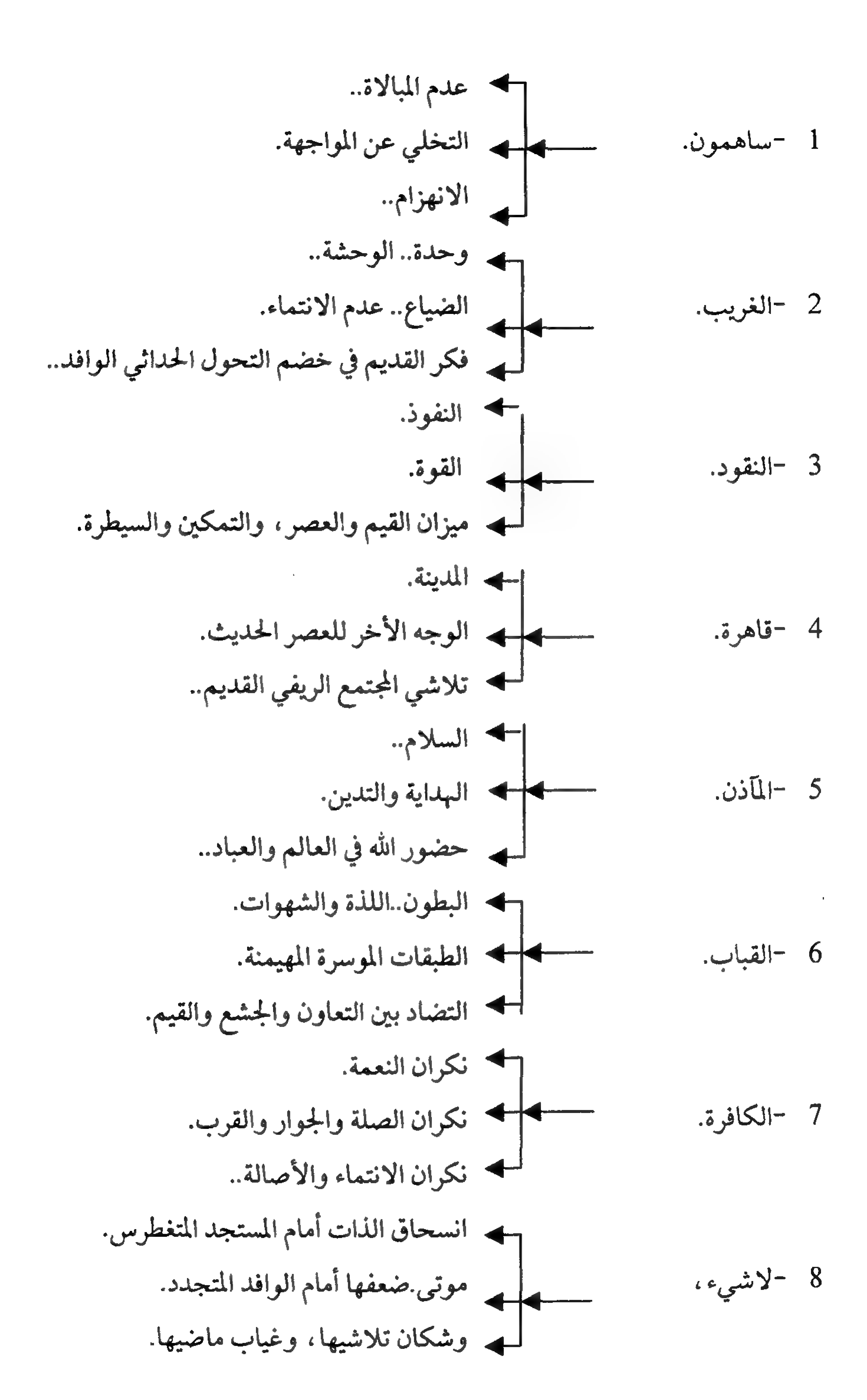
وكما يبدأ عرض المشهد "بواو" مستأنفة، يختم بترابط معنوي يعود به مرة أخرى إلى حقيقة البؤرة المؤسسة، حتى لا تنقطع الصلة بين المشهد والمنزع الذي انبجس عنه. وتستديم البؤرة المؤسسة هيمنتها على البناء كله. إنها الحركة التي توهم بالانفصال والتشتت ابتداء، لكن تعود سريعاً إلى أصلها لتزيد من كثافة البؤرة ذاتها..

ليس هذا فقط بل تحتفظ المشاهد في تواليها بترابطات معنوية أخرى تجعلها تالية لبعضها بعض في تسلسل ذي اتجاه واحد، وكأن تواليها يقوم على العلة والسبب، أو يقوم على الشيء وضده، أو على الاسترسال والبسط.

ذلك ما شهدناه في الليل/المدينة في حدقة الذات ووعيها، والليل/ المدينة في إحساس الغير ولهوه. ثم في مواصلة السير في الدفق الحياتي لمعاينة الناس من حولها..

إن عدم اكتراث الناس بها، يثير فيها موجات الغضب والغيظ، حين تعجز عن إدراك سر ذلك الإهمال، ولا تفلح في معرفة سبب التجاهل.. ولا تجد لهم في قرارتها من وصف، سوى البلادة والتخدير والحمق.. ذلك هجاؤها لهم.. للواقع.. لما آلت إليه الثقافة والحضارة أخيراً..

إننا إذا تابعنا خط قراءتنا المؤسسة على البؤر الدلالية الثانوية في المشاهد، تمكنا في هذا المشهد من انتقاء بعض منها. نخالها أكثر دلالة على القصد الدفين وراء الأقنعة اللغوية.. إنها: (ساهمون.. الغريب.. النقود.. قاهرة.. المآذن.. القباب.. الكافرة.. الملحدة.. لاشيء.. موتى.. رؤى..)


1 -ساهمون.
عدم المبالاة..
التخلي عن المواجهة.
الانهزام..
2 -الغريب.
وحدة.. الوحشة..
الضياع.. عدم الانتماء.
فكر القديم في خضم التحول الحداثي الوافد..
3 -النقود.
النفوذ.
القوة.
ميزان القيم والعصر، والتمكين والسيطرة.
4 -قاهرة.
المدينة.
الوجه الأخر للعصر الحديث.
تلاشي المجتمع الريفي القديم..
5 -المآذن.
السلام..
الهداية والتدين.
حضور الله في العالم والعباد..
6 -القباب.
البطون..اللذة والشهوات.
الطبقات الموسرة المهيمنة.
التضاد بين التعاون والجشع والقيم.
7 -الكافرة.
نكران النعمة.
نكران الصلة والجوار والقرب.
نكران الانتماء والأصالة..
8 -لاشيء،
انسحاق الذات أمام المستجد المتغطرس.
موتى.ضعفها أمام الوافد المتجدد.
وشكان تلاشيها، وغياب ماضيها.

إن محاولة تركيب هذه المعاني وترتيبها في نسق متصاعد من الحاضر إلى الماضي، أو في نسق نازل من الماضي إلى الحاضر، يبسط أمامنا مأساة الواقع العربي ثقافةً وحضارةً، ويجسد وضعه في صلب الصراع الحضاري الذي يزخر به عالم اليوم.. إن الحقيقة الشعرية -وهي تحاول صوغ هذا الزخم الذي يمتد أعصراً متطاولة يعجز التاريخ عن كتابة فصوله - ليس أمامها سوى الكتابة المشهديةٍ التي ترفع الرمز المشحن بالظلال، حتى تتمكن القراءة من الانتشار خارجه. محوِلة مشهد الغريب القادم من الريف إلى المدينة، إلى رمزية تعلو النزوح الريفي وتتجاوزه، إلى فعل حضاري ضخم، تتصارع فيه قوى الهيمنة والتسلط. وكأن مسألة الريفي الذي يحمل سلة الثياب في شوارع القاهرة ليلاً، ليست إلا إفرازاً ساذجاً لحقيقة الصراع المتجذرة عبر القرون. إن الشعر وهو ينشد قصة هذا الغريب، ينسخها كل حين لينشد قصة الغربة في الذات العربية، وهي تتلقى صدمة الحضارة الغربية.. وهي ترى قيمها القديمة تذوي بين يديها، لتحل محلها قيم جديدة ليس فيها اعتبار للخير والشر، ولا للإنسان والجماد. كل ما فيها يصدم أحاسيسه صداماً عنيفاً يجعله يرى غيره، وكأنه فقد وعيه وقدرته على المواجهة والصمود.. إن آيات الاستسلام على كل وجه، وعلامات الخنوع على كل كاهل.. بل قد امتد البلاء إلى اللغة.. اللغة التي كانت قائمة في ذهنه على البيان والبلاغة، صارت عاجزة عن التواصل البسيط.. عن "سلام".. عن "كلام".. إنه الصمت الذي يضج عالياً في أعماق العربي، الذي كلما رفع صوته لم يجد آذاناً صاغية، ولا أعيناً تحمل شارة الاهتمام، وبريق الذكاء... ساهمون.. تلك هي السمة الجديدة التي تطبع الناس.. والغريب كئيب.. والمدينة قاهرة.. والقباب متخمة قاعدة، والمآذن ملحدة كافرة.. لم يعد هناك شيء على الهيئة التي كانت له من قبل. إن الداء قد عم وطم، وامتدت أدواؤه إلى الجماد والحجر إلى المعاني والعبر. إن القصيدة بهذا الطعم رثاء للحضارة العربية، كما كانت قصائد "أبي البقاء الرندي" رثاء للأندلس من قبل.. إنها تبكي زوال وجود كان له من الحضور ما ملأ الدنيا عدلاً وعلماً، ولم يعد اليوم إلا كما وصف الشاعر .. لا شيء.. كالموتى.. رؤى عابرة..

الفصل الخامس

تاريخية النص

تقديم:

كتب "نزار قباني" "قصيدته المتوحشة" –التي سنقف على ثلاثة مقاطع منها فقط، حصرا لمجال القراءة وحسب - على طريقته المعهودة في كتابة شعره، والتي تحدث عنها النقاد كثيراً، وأصدروا فيها أحكامهم المختلفة. وهو أمر لا يعنينا الساعة، ولن نستمع إليه، حتى لا يشوش علينا تصنتنا للتوترات التي نحاول إرساءها مدخلاً من مداخل القراءة المتعددة، سيميائية كانت، أو غير سيميائية. لأن مطلبنا ينحصر في كشف الأقنعة المتراكبة أثناء الكتابة الإبداعية. ورصد توترات الحضور في مقابل الغياب. لذلك السبب نشرع أولا في إثبات النص ليكون المستند الأول لفحصنا.

- أحبيني.. بلا عقد.

  وضيعي في خطوط يدي..

- أحبيني.. لأسبوع.. لأيام.. لساعات..

  فلست أنا الذي يهتم بالأبد.

  أنا تشرين..شهر الريح.. والأمطار.. والبرد.

  أنا تشرين.. فانسحقي.. كصاعقة على جسدي..

- أحبيني.. بكل توحش التتر.

  بكل حرارة الأدغال.. كل شراسة المطر.

  ولا تبقي.. ولا تذري..

  ولا تتحضري أبدا.

  فقد سقطت على شفتيك كل حضارة الحضر.

- أحبيني كزلزال..كموت غير منتظر..

وخلي نهدك المعجون بالكبريت والشرر..

يهاجمني..كذئب جائع خطر..

فينهشني.. ويضربني كما الأمطار تضرب ساحل الجزر..

أنا رجل بلا قدر.. فكوني أنت لي قدري.

وأبقيني على نهديك.. مثل النقش في الحجر.

- أحبيني.. ولا تسألي كيفا..

ولا تتلعثمي خجلاً.. ولا تتساقطي خوفا..

- أحبيني بلا شكوى.. أيشكو الغمد إذ يستقبل السيفا..

وكوني البحر والميناء.. كوني الأرض والمنفى..

وكوني الصحو والإعصار.. كوني اللين والعنفا..

- أحبيني بألف ألف أسلوب.

ولا تتكرري كالصيف

إني أكره الصيفا.

لا ينكر دارس أن التجربة الشعرية لنزار قد استطالت مع الزمان مستفيدة من التجارب المختلفة التي تراكمت عند قدميه من مادحيه وناقديه على حد سواء. وكان له أن يغترف منها لمعالجة شعره، والتفنن في إخراجه، زيادة على أساليب إنشاده، وطرائقه المختلفة المتنوعة، والتي نزعم أن النصوص فيها غير النصوص التي ترقد في صفحات الديوان. ذلك أن المعالجة البعيدة عن إنشادية الشاعر قد لا تحمل إلينا المراد الذي كان يقف وراء مثل هذه القصائد. هل أنشدها الشاعر متحمساً للمرأة التي يبحث عنها في هذا الفيض الجارف من الدفقات الشعرية؟ هل أنشدها فيما يشبه المتهكم الذي تحمل نبرات صوته ضرباً من الهجاء للمرأة المتبذلة التي تطيع أوامره دون أن ترفع إليه حقيقة المرأة التي يريد؟.. قد لا يبحث عن أنثى.. قد يكون الشكل الذي يراوده ليس إلا قصيدة تتلبس رداء الأنثى..

إننا في غياب الإنشادية ليس أمامنا سوى التقمص الذي أشرنا إليه من قبل، وأشرنا إلى الاعتراضات التي تحول دون تحققه. وليس أمامنا سوى التماهي العاطفي الذي يفرض علينا التلبس بتجربة الشاعر في عالم النساء.. وفي كلا الأمرين سنظل بعيدين عن الاقتراب الحميمي الذي نسعى إليه للتعرف على التوترات التي تسكن القصيدة. فإذا كنا نقدر عظم الحمل الذي يقع على عاتق القراءة في ابتعاد القصيدة بمفهومها الجديد، ونأيها عن التحقق أمام القراءة، فإننا تعويضاً لذلك نحاول التفتيش عن الذبذبات التي يصنعها الغياب في رسمه لهيكل القصيدة، جاعلين منها المدخل الذي يفتح أمامنا حقيقة الذات التي يبحث عنها الشاعر في قصيدته..

إن القصيدة تريد من الآخر أن يكون على هيئة، أو هيئات معينة.. فهل تتحقق هذه الهيئات في ذات واحدة؟ أو أنها تتوزع على عدد يتعذر معه الحصر؟ أو أنها أشتات مجتمعات في تصور باهت لم يصل بعد إلى الصورة التي يريد؟ أم أننا أمام التشتت نصادف الإرادة المستحيلة التحقيق، التي تجعل من الحلم حلماً طوباوياً يتعالى في سماء المثال؟ أم أن لعبة التضاد والتناقض التي تنبني عليها التوترات لعبة تجد امتدادها في صلب فلسفة خاصة للحياة، يريد الشاعر إخراجها في ثوب الفن، حتى لا تفقد حرارتها التي تعتمل في صدره؟..

إنها بعض من الهموم التي تقف في وجه القراءة بما تشيع من آيات الخيبة والتخييب، الذي يجعل القراءة وهي تقترب من مثل هذه النصوص فعلاً خالياً من الجدوى.. أو أنها مما يوحي للقارئ بأن هناك من النصوص نصوص تقرأ فقط، ولا تتطاول إليها الأيدي سائلة لغتها عن الأين والكيف؟ إنها مثل التحف التي ليس لنا أمامها سوى التوقف والتعجب. وأن كل سؤال يلامسها –حتى لو كان بريء القصد - قد يلوث صفاءها بما يحمل إليها من جهل المتطفلين على الجمال.

وانطلاقاً من اعتقادنا ذاك، سنتجرد من القبليات التي كانت لنا في اعتبار التوتر حدثاً مكيناً في البنية التحتية للقصيدة، ونشرع في إزالة الأقنعة التي تَخْمُر حقيقتها..

1 ـ الفكرة هاجساً:

يذهب "صلاح فضل" إلى أن القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية في عملية التواصل باعتباره مجرد متلق فيها: « بل إن وظيفته بالغة الإيجابية والدينامية. فالقارئ يتدخل في

خلق القصيدة ابتداء من تصورها الأول، ممارسا فعاليته بطريقة نشطة من داخل الشاعر ذاته، حيث ينظم أبنيته معتمداً على فروض القراءة.»[1] وهي الشهادة التي تبيح عمليات التقمص التي تحدثنا عنها من قبل. غير أن ما نستأنس به منها ، هو "خلق القصيدة " الذي يتيح للقارئ الارتقاء إلى المنابع الأولى لها، حتى ولو كان الارتقاء قائماً على "الفروض" التي قد لا تجد لها في واقع الشاعر ما يدعمها. إنها فروض لا تنطلق من فراغ أو وهم، بل لها أن تغترف من القصيدة نفسها ما يعززها، ويجعلها معقولة إلى حد ما.

والفكرة التي نؤسس عليها الفروض نريد لها أن تتصور الشاعر في فترة من العمر قد جاوز فيها الأربعين. يستعيد فيها على نفسه جملة التجارب التي تلونت فيها المرأة قناعاً بعد قناع، وثوباً بعد ثوب، والتي لم تُعقّب في ذائقة الشاعر سوى ضرب من المرارة التي تحول دون الري والارتواء. إنها فترة مراجعة وتحصيل، تتراتب فيها المشاهد والمواقف، رافعة إلى عين الشاعر الشاخصة ألوان الأنثى التي تعاقبت دون أن تفصح عن المرأة، التي تستوطن الذات، فتمنعها عن غيرها منعا يجعل الشعر موقوفاً عليها، كما كان الشأن مع "مجنون ليلى"، أو "العباس بن الأحنف". حضور تهيمن فيه المرأة على ديوان الشاعر كلية. إنها فترة لو قلّب فيها الشاعر ديوانه الخاص، لوجد للأنثى من كل الجنسيات حضوراً مختلطاً فوضوياً، يثير في النفس كثيراً من التقزز والنفور، إلى درجة ينقلب فيها التغزل إلى ضرب من الهجاء المبيّت. وكأن الاحتفال بالأنثى على هذا النحو السافر المتضارب قتل لها، وسفح لدمها بين الأوراق التي عجزت أن تكون مخلِصة للمرأة. إذ ليس من سمات الذكورة والفحولة التعدد المفضي إلى التسيب الماجن. بل قد يكون التعفف والحرمان أكبر عنوان عليها في أعراف كثير من الشعوب.

فالفكرة التي نقف عليها فيها كثير من الغضب على الذات العاجزة عن الاستقرار والإخلاص، وعلى الأنثى المبتذلة التي لا تعارض ولا تمانع. التي ليس لها ما للقصيدة من تأبٍ وممانعة. إن الغضب يتأسس على هذا البحث المضني الذي لم ينته

---

[1] أنظر صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة.ص: 23. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. 1998. القاهرة.

إلى الاستقرار، والذي يأبى إلا أن يجعل الوصول انطلاقة أخرى في متاهات الحيرة التي تتكشف عتماتها. فهل نفلح في إصابة رضا الشاعر إذا قمنا بعملية تجميع للمرأة من خلال العناصر الأنثوية المتناثره في ديوانه؟ أم أننا إذا ما أتممنا التجميع وقفنا على مخلوق ليس فيه من الآدمية شيء.. قد يكون الكابوس الذي يؤرق الشاعر فيملي عليه لغة التضاد والتناقض.. لغة الرضا المؤقت، وصور الغضب المستديم.. قد يكون فيه ما حصد التوثب الأرعن من تجارب، ساقتها الأيام في صالونات الديبلوماسية، وجلسات اللهو.. المؤكد أن الغضب الذي ينسج سدى القصيدة غضب مشروع تتذرعه القراءة لتجعله المدخل الذي تطل منه على ذات معذبة، لها من النعت الذي أُلحق بها –" شاعر المرأة " – حملاً يزداد ثقله مع الأيام. يجد فيه القراء ضالتهم من طرب وشهوة، ولا يجد فيه الشاعر سوى الحرمان المستمر.. إنه الغضب الذي يرى فيه الثمرة التي يتعهدها لا تجد حلاوتها إلا في فم الأغرار من المتطفلين، وتُعقِب في مذاقه المرارة المتزايدة.

إن الغضب وإن كان مدعاة للهجاء قديماً، كما كان الشراب والطرب.. فإنه في عصر غاب فيه الهجاء، لا يزال يثير الهجاء المبطن الذي لا يتجه إلى ذات معينة، بل يتخير الجنس والنوع.. وكأنه يروم الهدم الذي يزيل من الوجود ما يجعل هذا الجنس على تلك الحال التي تثير القرف والنفور. فالغضب الذي يتوتر في صلب القصيدة، غضب فلسفي. يرتفع إلى مساءلة القيم التي لم يعد لها من الفعالية ما يجعلها الحارسة على الدوام والاستمرار.

ويتأسس الغضب على مبدأ التواصل الشعري الذي: « يرتبط بالعناصر المعقولة، وغير المعقولة في التعبير الشعري.. إن الكاتب لا يعرف أحياناً بطريقة منطقية أبعاد ما يقول، فإنه لا يمكن أن يجهل ما عبر عنه بحدسه. هذا الحدس، وليس التصور الذهني هو موضوع التواصل الشعري.»[1] لأن الفرض الذي فرضناه مؤسِّساً لبؤر التوتر ينبع من الحدس، سواء كان حدس الشاعر الذي يجعله يرتفع إلى الفهم الفلسفي للحياة، أو حدس القارئ الذي يقابل إشعاعات الغضب من خلال التركيب اللغوي الذي يرفع إلى القراءة حدة الألفاظ، وحرارة العبارات، مفضياً إلى التوترات التي تنزع من قوس الذات الموتورة.

---

[1] م.س.ص: 25.

إننا إذن أمام الذبذات التي يتولاها الحدس في الاتجاهين معاً.. اتجاه البث، واتجاه التلقي. ولا نحسب أن طول الذبذبات واحداً في كلا الاتجاهين، بل يكفينا أن تكون الوتيرة واحدة في تلمس الغضب فيهما، مادام النص يلوث القارئ بجراثيمه " CONTAMINATION" وينقل إليه عدوى الغضب، فلا يكون تلقيه له إلا من خلال هذا المنزع وحده.

2 ـ أقنعة التوترات:

لابد لتجميع عناصر الغضب والتوتر ـ انطلاقاً من النص ـ من حشد الألفاظ التي تنمُّ عنه، أو التي تحمله صراحة. غير أن الألفاظ لا يمكن محاسبتها معجمياً في هذا المسعى. بل يجب التصنت إلى حفيفها انطلاقاً من الفرضية التي أنشأناها من قبل. والتي تجعل حياة الشاعر بحثاً مستمراً عن المرأة، يجعل الأنثى التي أثثت لقاءاته مثار اشمئزاز متنام.

1.2 ـ الوتيرة المتصاعدة:

- الحب: أحبيني

بلا عقد	←	التحرر من القيد والعادات الجارية.
لأسبوع	←	الرضا بالإحساس العابر.
بكل توحش	←	السطو، الافتراس، انتهاز الفرص.
كزلزال	←	التغيير، وقلب السلوك المتعارف عليه.
لا تسألي كيفا	←	الرضا بالمصادفة فقط.
بلا شكوى	←	توافق الطرفين.
بألف ألف أسلوب	←	التعدد والتنوع، حكاية شهرزاد.

تكشف هذه السلسلة من المتواليات التي ترتبط بفعل الحب القائم على الرغبة التي تريد التحقق في المقبل من الأيام، عن عدم رضا بالكيفيات التي كانت له مع متعلقات الحب من قبل. وكأن الإشباع العاطفي المنتظر من فعل الحب لم يؤت أكله. لذا كانت الرغبة في تجاوزها إلى غيرها من الكيفيات التي تتّسم هذه المرة بكثير من

التوتر، ومفارقة المعهود، جاعلة العلاقة تقوم على ما يشبه التضاد مع سالفتها، بل التناقض الذي يهدم المنجز منها، والذي لم يعقب في ذات الشاعر سوى الجوع العاطفي الذي لم يحقق له التفرد في حبه، ولم يحقق في المرأة الصورة المنتظرة التي تطمح إليها رؤى الشاعر الحالمة.

إنه يريد الحب المتفلت من العقد، المتحرر من القيد، المنفتح على الجديد دوماً، أو هكذا يبدو من صريح العبارة. إلا أن العقد الذي يتهم، قد ينصرف إلى ما تتلفّع به المرأة اليوم من أوهام تجعلها تعتقد في ذاتها الغموض المحبب، والسحر العجيب. بيد أنها مجرد أقنعة تشوه فيها هذا المظهر الذي يخرجها من حقيقتها الفطرية إلى كثير من التصنع الذي تفرضه العقود الجديدة التي طوقت بها حقيقتها. وصراع الشاعر مع العقد ليس طلبا للتهتك والتحلل كما نتوهم سريعاً، بل صراعه مع الحجب المسدلة دونه والمثال الذي ينشد. وكأننا إزاء العقد، لا نبصر الذي يقف وراءه بالقدر الذي يجعل اهتمامنا وقفاً على الهيئات التي تريدها كليشهات التعامل اليومي التي تُحسب على التحضّر.. إن صراعه يمتد إليها من خلال إعلان هجران مظاهر الحضارة التي زيفت المثال وقنّعته.

إنه في صراعه يريد مثاله نقياً لأسبوع.. لأيام.. لساعات.. وهي حركة تراجع واضحة يدرك معها أن ما يطلبه لا تعرفه النساء اللواتي يصادفهن في طريقه.. يريدها في صفائها لساعات وحسب. قد تكفيه هذه السويعات لتعويض الشطر المهدر من تجاربه التي أتلفتها العقود والأقنعة. وإدراكه ذاك يمتد به إلى التراجع عن المدة المحددة، لأنه يعلم أنه يطلب مستحيلاً.. فيتراجع من الأسبوع إلى الأيام دونه.. إلى الساعات.. ولا يعقب هذا التراجع الذي تسربله الخيبة سوى المرارة في الكهل الذي صاره، والذي يشكل الزمن بالنسبة إليه أكبر الهواجس التي تنخر عوده.. فليس أمامه من متسع الوقت ما يكفيه لطلب الفطرية شهراً أو سنة.. أو أكثر من ذلك، أو أقل. ولا يعقب التراجع الملتاث بالخيبة سوى الغضب.

غضب نقرأ آياته في "بكل توحش" "كزلزال" فالتوحش عودة صريحة إلى البدائية التي تتحقق فيها الفطرية عارية من كل قناع، عاطلة من كل عقد، منفتحة على التجربة البكر التي يلتقي فيها الحب بالقلب، فيحدث فيه ارتعاشته الأولى الخالية من كل تزوير ونفاق. إن العقد مثقل بهذه الجراثيم، مترع الكأس بالنفاق، متسخ الإزار بالأعداد التي تمسحت به من قبل.

ولا تكون "الزلزلة" إلا نفضاً للثوب مما علق به. فتزول عنه الأدران التي علقت به. وليس للزلزلة من معنى في هذا المقام إذا لم تطح بالأوثان التي نصبتها العقود، فتحيلها يباباً. وليس لها من فعل سوى التدمير الذي لا يبقي من الماضي شيئاً. إن الكهولة التي يقف على عتباتها الشاعر، تفرض عليه تجاوز الكل إذا أراد أن ينعم بشيء من الحب الذي يطمح إليه.

إنها المرحلة التي نلمح فيها تردد الشاعر أمام نموذجه.. إنه يخشى أن لا تفهم عنه مراده، وأن يتعذر عليها المسك بالحقيقة التي يحاول المسك بها. لذلك يسارع فيقول: "لا تسألي كيفا" "بلا شكوى" "بألف ألف أسلوب". قد نشهد فيها شيئا من الشفقة على المرأة المتحضرة التي تعجز عن الفهم. شيئاً من الحيرة أمام رجل يطلب طوباوية بدائية. فلا يريد منها أن تسأل عن الكيف.. وأن تضمر شكواها.. من جهلها؟ من قلة حيلتها؟. من عدم قدرتها على مماشاته فيما يريد؟.. يريدها أن تشرع في بحث مستمر انطلاقاً من ذاتها ألف ألف مرة، شأن شهرزاد مع شهريار، تبطل فيه تعطشه إلى دم النساء.

إن موضوعة الحب - وهي تصاغ على هذا النحو - لا تترك في أذهاننا مجالاً للشك في الصراع الداخلي الذي تتوالى توتراته على النفس، محدثة فيها هذا التصعيد الذي يمكن رسم مخططه البيانى تعامداً مع تدرجات الرغبة المستحيلة.

2.2 ـ أقنعة الفاعلة:

متوحشة	⟵	كالتتر.
مدمرة	⟵	لاتبقي ولا تذر.
عنيفة	⟵	غير متحضرة.
مدمرة	⟵	كزلزال.
محرقة	⟵	شعلة من الكبريت والنار.
فاتكة	⟵	كذئب جائع.
وقحة	⟵	لاتخجل، لا تشتكي.
محتوية	⟵	كالغمد للسيف.
غير مستقرة	⟵	أرض/منفى، صحو/إعصار، لين/عنف.
متعددة	⟵	ألف ألف أسلوب.

فالأقنعة المتراكبة للفاعلة تكشف عن التحولات التي يجب عليها إجراؤها في ذاتها أولاً، حتى تتمكن من بلوغ الأسلوب الذي يطمح إليه. لذلك عدلنا عن المرأة إلى نعت " الفاعلة " نريد منه أن ينصرف إلى الفعل وحسب. وكأن المطلب ليس ذاتاً ذات امتدادات اجتماعية وعقدية. وإنما هي مجرد فعل يتحقق على الهيئة التي يرغب فيها الشاعر، في مقابل "الفاعل " الذي ينعته ويدل عليه. قد نعلم أن اصطلاح الفاعل أدخل في اللسان السيميائي، ولكننا نتوقف الآن عند الصفة التي تنتهي عند حدود الفعل الخالص مادام المطلب في الأقنعة، لا نتجاوزه إلى غيره من أحاسيس ومشاعر.

إنه يريد من التوحش الذي يقابله "التتر"، تلك الحركة التي تتجه في اتجاه واحد ليس لها من غاية سوى السطو، وليس لها من هدف سوى التدمير. إنها لا تحمل مشروعاً مفكراً فيه من قبل، بل تقف عند مجرد التوسع الذي يضع تحت السيف رقاباً جديدة، وتحت اليد متاعاً وسبايا.. ذلك أن المعنى الذي يحمله التتري، لا يمكن أن يتقدم بنا بعيداً عن الفعل الخالي من المعنى الإنساني، القائم على التدبر. لقد غدا التتري رمزا للبدائية المتوحشة بما اقترف من أفعال لا يمكن تبريرها تاريخياً، ولا سياسياً، ولا عقدياً.. إنها أفعال فيها من التطرف والعنف، ما يجعلها أفعالاً وحسب. لا يقوى التعليل على رفع فداحتها وعظم خطبها.

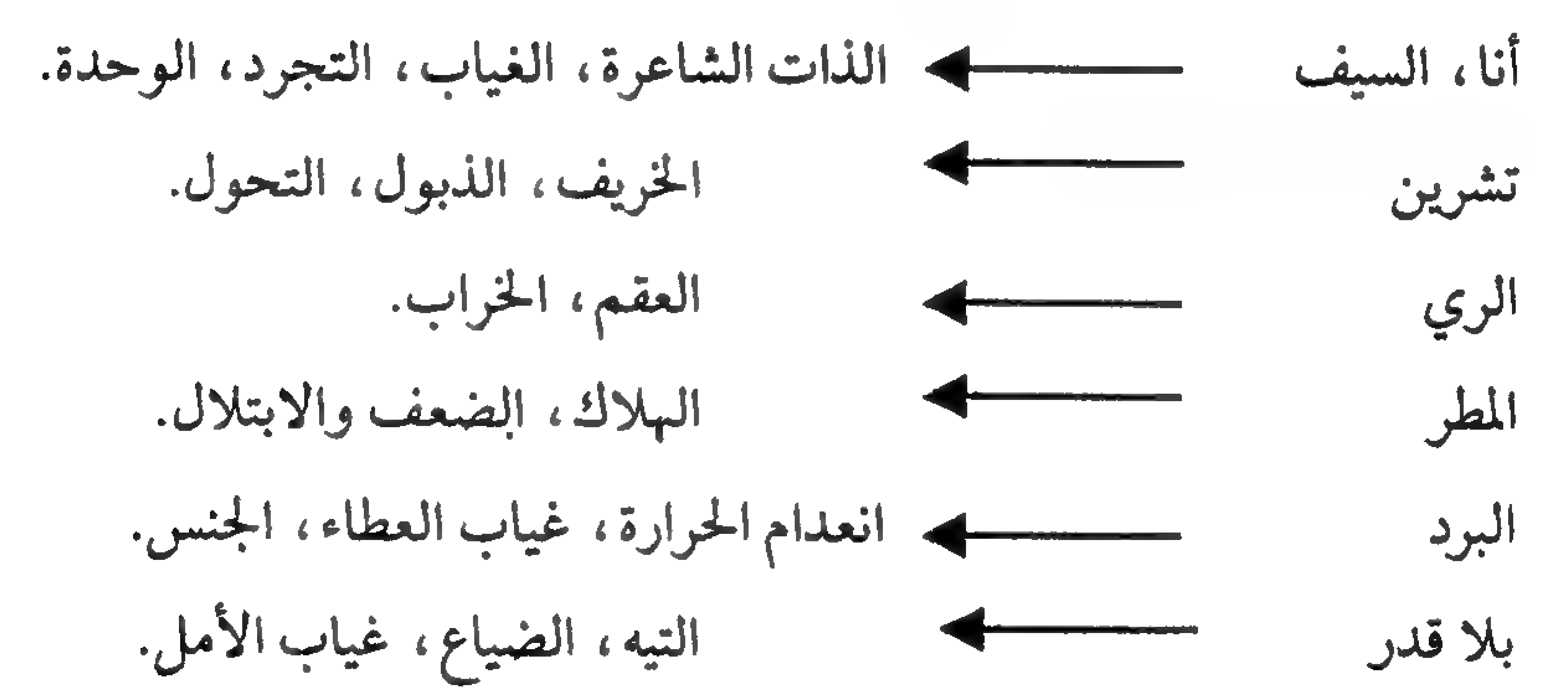
إن الفاعلة – وهي تلبس قناع التتر - تأتي في فعلها من مظاهر العنف وفداحة الخطب ما يجعل الذات لا تتوسل التعليل، ولا تبحث عن الأسباب، ولا تحاول الاهتداء إلى السر.. سيكون موقفها من ذلك موقف الشعوب التي وطئتها أقدام التتر، تزرع فيها من الرعب ما كان يخول إلى التتري أن يقول للضحية امكث هنا سأعود لقتلك، فلا تفكر الضحية في النجاة بجلدها، ويعود التتري يستكمل فعله المجاني.

كذلك كان التدمير، والحرق، والفتك، والوقاحة... من مستتبعات الفعل التتري الذي وصفنا، وكأن الأقنعة الجديدة، حتى وإن ارتبطت بدلالات جديدة، لا يمكن إخراجها عن هذا الإطار الذي اختاره الشاعر كسراً لكلشيهات المرأة المتحضرة. سيكون لها من التدمير الذي لا يبقي ولا يذر، ومن التدمير الذي يزلزل المتعاقد عليه من أساسه، ومن الحرق الذي يأتي على الأخضر واليابس، ومن الفتك شراسة الذئب الذي ينحدر من الغاب يتضور جوعاً.. ومن الاحتواء وسلطة التملك ما للغمد من سلطة في احتضان السيف.. إن البدائية التي يسعى إليها الشاعر لا تجد تفسيرها في

البحث الأيروسي عن العنف، ولا في السادية التي تتلذذ بتعذيب الجسد.. إنها أوهام علم النفس الحديث في تلقفه مثل هذه الإشارات. بيد أن الذي يمليها صراحة أقنعة أخرى للفاعل تقف في الطرف المقابل، تلتمس من عنفها أن يوقد جمرتها التي تشرف على الخمود.. أن تنفخ في رمادها ريحاً يبدد عنها البرد الذي أخذ يتخلل فرائصها مع خريف الكهولة.. إنها الرجة الكبرى التي ينتظرها الفاعل، فتحدث فيه من زلزالها الحركة التي تخلصه من الموات الذي يدب فيه.

إن صورة التتري المتوثب، والذئب المتضور جوعاً.. وصور النار، والزلزال، والغمد، وغيرها.. لا يمكن فهمها بعيداً عن مقابلاتها التي تتلمس فيها الفعل الذي يرد إليها شيئاً من توثبها الذي خبا تدريجياً، وهو يلهث وراء العقود.. وراء المظاهر، والمساحيق التي أثقلت وجه الأقنعة المترادفة على حقيقة المرأة.. لم تعد الأنثى فيها تكفيه.. لم يجد للمرأة من حضور.. إنها هي الأخرى في حاجة إلى الرجة التي تطوح بها بعيداً في عالم البدائية المحبب.. عالم الافتراس والفتك..

3.2 ـ أقنعة الفاعل:



إننا حين نقرر أن ما يبرر الأقنعة التي تتصل بالفاعلة، يجد مبرره في الأقنعة المقابلة التي تستر حقيقة الذات الشاعرة، نرتكز إلى ما اتخذناه من قبل فرضية نؤسس عليها فعل القراءة. لقد زعمنا أن الدخول إلى الكهولة، أو تخطيها في حياة الشاعر هي المبعث الحقيقي لمثل هذه التوترات الشديدة التي تحكم القصيدة وتهندس بناءها. وأن اختيار اللغة يأتي من هذا المنزع، خاصة وأن قصائد الغزل لم تعد تغري الشاعر في هذه المرحلة. بل أضحت ثقيلة على نفسه، يمجها، يتهرب منها، على الرغم من طلبات الجمهور المتكررة. فتكون القصيدة التي بين أيدينا أقرب إلى رثاء الذات منها إلى

التغزل الصريح. بل هي الرثاء الفلسفي للذات وقد بلغت من التجارب ما بلغت. إنها تعقب في نفسه من المرارة ما يخول لنا تقديم هذه الفرضية التي قد تبدو للدارسين غير معقولة أساساً. ولكن ألا يحق لنا أن نستمع قليلاً إلى الشاعر نفسه يقول: « سأعترف لك اعترافاً خطيراً.. إنني أصبحت أخجل من قصائد الحب. أنا الذي كنت الناطق الرسمي باسم ملايين العشاق. كلما وقفت على منبر، وخطر على بالي أن أرطب الجو بقصيدة حب. قلت ما بيني وبين نفسي: عيب يا ولد.. إن الأرض تهتز من حولك، والعالم العربي تأكله الحرائق، وأنت قاعد تثرثر أنت وحبيبتك، وتتغزل بحرير يديها، وخوخ شفتيها، بينما النار وصلت إلى ثيابك.. وإني لا أستغرب هذا التحو... في شعري، وفي أفكاري، ومواقفي..»[1]

...ت خطورة الاعتراف — فيما يخصنا على الأقل - في التحلل من قصائد الغزل، وإنما في التحول في الأفكار والمواقف، وفي الخجل الذي ينتاب الشاعر كلما هم لا بالغزل قصداً، وإنما بتلطيف الجو بقصيدة غزل. وشتان بين الرغبة في الغزل، والرغبة في تلطيف الجو بقليل من الغزل. إنها المفارقة التي بنينا عليها الافتراض، وهي التي نعود إليها لتعزيزه مرة أخرى، ملتمسين من الأقنعة التي أشرنا إليها أن تدلنا عن مسببات التحول التي تنطمر في أعماق الغياب.

إن المقابلة بين أقنعة الفاعلة، وأقنعة الفاعل تفصح عن مقدار التحول مسافة، وعن مقدار التحول فلسفة. كما أنها تكشف فعل الزمن في الذات الشاعرة التي تخيرت من الأقنعة ما يمثلها على حقيقتها الجديدة. إنه السيف تلك الأداة الجرداء التي تتصل بالموت بأكثر من سبب.. إن فيها من الموات ما يجعلها الرمز الذي ينصرف من معاني القوة والشجاعة التي كانت له في قصائد النضال، إلى البرودة، وعدم التمييز بين رقبة وأخرى، إلى العدم. إنها تتواصل دلالياً مع "تشرين" الشهر الذي يطل على الشتاء، ويمهد له، بما يقدم من معاني التحول في الطبيعة التي يخفت فيها بريق النضارة، وشدة الإضاءة. فتبهت ألوانها، وتتعرى هياكلها، رافعة إلى السماء عيدانها المجردة من الثمر، والورق، والزهر. يرافقها في تحولها الريح العقيم الذي يكتنز في معانيه معنى

---

[1] من حديث له مع ياسين رفاعية. جريدة النهار اللبنانية1988/08/17. عن جودت نور الدين.الشعر العربي.. أين هي الأزمة؟ ص: 41. دار الآداب.1996. بيروت.

الهلاك (اللهم اجعلها رياحاً ولا تجعلها ريحاً). ذلك هو الدعاء المأثور إذا ما استقبلت الريح وجوه القوم، يخشون ما فيها من عذاب، وعقم، وخراب.. ولم يكن المطر في موروث العربية قرين الخصب أبداً، بل كان على الدوام لصيق الهلاك والعذاب.

إنها أقنعة تتفلت من رقابة الشاعر وهو يرسلها على وجه القصيدة، بيد أنها بما تحبل به من معاني، وما تكتنز من دلالات، تنصرف بنا إلى تقرير الحالة التي يعانيها الشاعر في مرحلته تلك. فإذا أضفنا إليها البرد، وتلاشي القدر، فقد ألحقنا بالذات حالة الضياع والتيه، التي تطوّح به في متاهات البحث الجديد عن الرجة التي تعيد إليه شيئاً من توازنه المطلوب.. إننا حين نضع قبالتها أقنعة الفاعلة نتأكد من الرغبة الدفينة التي تعتمل في قرارة الذات.. نحس رفضها الضعيف لما آلت إليه.. نستشعر ضعفها وهو يدب فيها مدعوماً بالخجل، والرغبة في الاعتراف.

أمر خطير أن يعترف الشاعر بأن المنهج الذي سار عليه، والذي نصبه ناطقاً رسمياً باسم العاشقين، لم يعد يجد في قرارته من آيات التشريف التي كانت له من قبل.. إنه يجد فيه الخجل.. إلى درجة وصمه بالعيب (عيب يا ولد..). هذا الاعتراف الذي يقرر عندنا الوجهة التي يجب أن تسلكها القراءة اليوم، معيدة إلى "المؤلف" اعتباره الأول في تقرير المعنى الأولي الذي ربما انفتح على التأويل مرة أخرى بغية التعدد والانتشار.. ولكن الحضور الخطير " للمؤلف" لا يمكن أن يستهان به اليوم، خاصة وأن الدرس الغربي نفسه يصارع الردة التي تزحف عليه مطالبة بذلك الحق الأثير. يقول "روبرت شولتز" : « في الوقت الحاضر لدينا دعاة أشداء للنقد الذي يتوجه إلى المؤلف.. وأعني بالنقد الذي يتوجه إلى المؤلف، ذلك النوع من التأويل الذي يؤثر دور المؤلف في النص، ويريد استرجاع نية المؤلف كمفتاح لمعنى النص. وأبرز دعاة هذا المنهج هو "إ.د. هيرش" الذي طرح قضيته بقوة وبلاغة في كتابيه : "المصداقية في التأويل" و"أهداف التأويل".» [1]

إن النية التي يتحدث عنها "هيرش" قد تفهم في سياق المقصد الذي كان فكرة ابتداء في خلد المؤلف، ثم اختمرت لتجد لنفسها الشكل الذي يناسبها للخروج

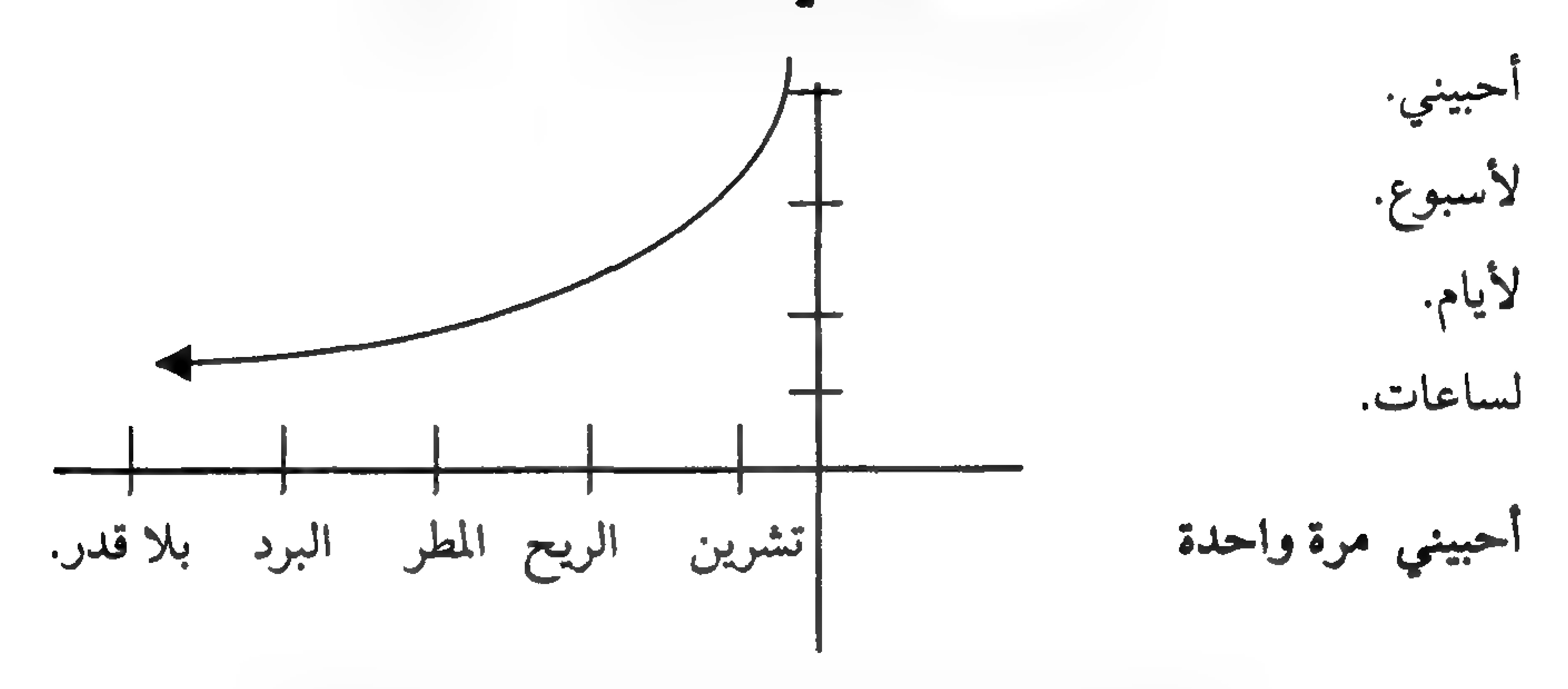
---

[1] روبرت شولتز. السيمياء والتأويل. (ت) سعيد الغانمي. ص : 25. المؤسسة العربية للنشر والتوزيع. ط1. 1994. بيروت.

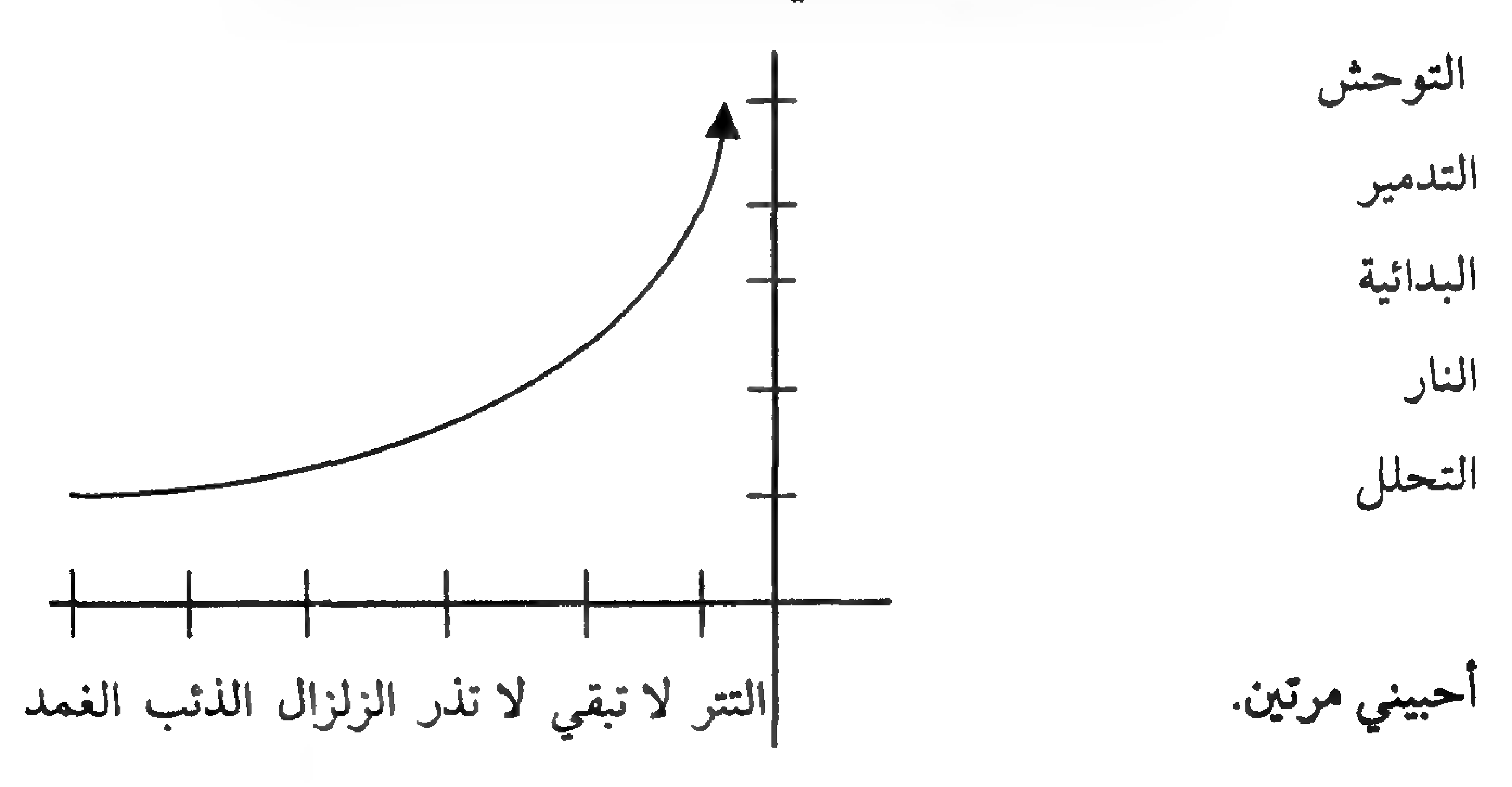
قصيدة، قد نضيف إليها "نية" اللغة التي تطمر في استعمالاتها القديمة ظلالاً يمكن أن تضيف إلى النية الأولى جديداً نرى من واجب القراءة التنبه إليه.

فليس المبدع ذاتاً فقط، وإنما اللغة في تواصلها مع الذات تعبيراً، وفي تواصلها مع المتلقي أثراً.. لهذا السبب نستطيع أن نرسم شكل التقاطع بين توترات الفاعلة والفاعل لتقديم مخطط وتيرتين: وتيرة الذات الشاعرة، ووتيرة المرأة (الرغبة).

4.2-المخطط البياني لوتيرة الذات الشاعرة:



5.2-المخطط البياني لوتيرة المرأة (الرغبة) :

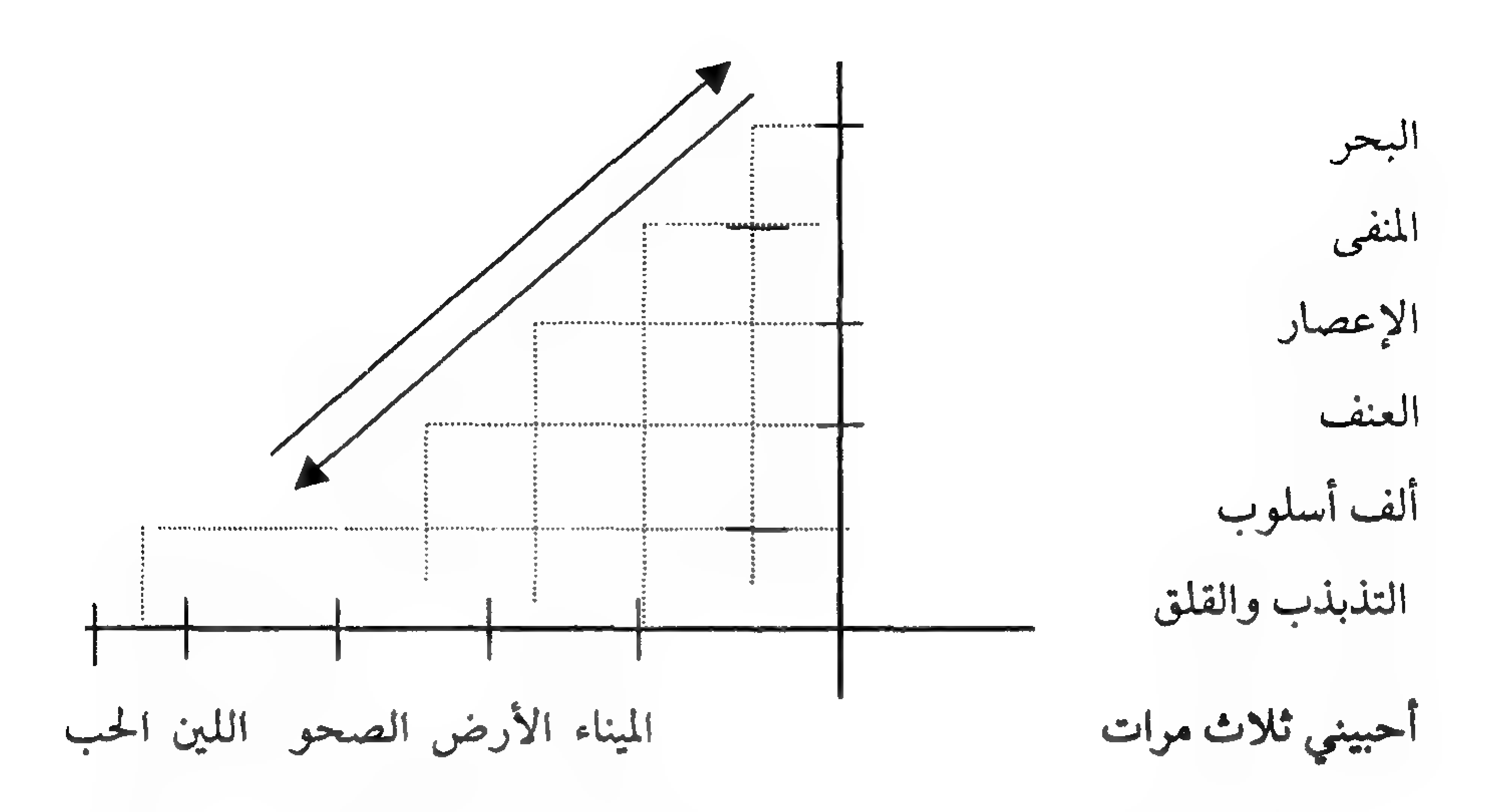


إن العلاقة الواضحة من المخططين تكشف عن اختلاف في اتجاه الوتيرتين: الأولى، والتي ترتبط بالذات الشاعرة، وتيرة نازلة، تعبيراً عن حالة التدني في الموقف، والحياة، وحصاد التجربة. إنها وتيرة تنتهي ب (بلا قدر) وكأنها تعلن عن

إفلاس الشاعر في المسعى الذي رسمه لنفسه، أو على الأقل رسمته له الشهرة التي ارتبطت به دهراً، والتي أخذ يتحلل منها على النحو الذي شهدنا من قبل.

إن الوتيرة نازلةً تكشف عن مخبوء الشاعر، وتفضح فيه الذبول الذي يعتريه في هذه الفترة الحرجة من حياته على الأقل. وقياسها على هذا القبيل يثير في القراءة البحث عن أسباب الاندحار الذي يعانيه الشاعر في نفسه أولاً، وفي تجربته ثانياً. وكأننا بالكشف عن مسار التوترات الداخلية التي تحتفظ بها اللغة، نستطيع دوما النفاذ إلى العمق الذي تكتمه الذات، وهي تداري اللغة حتى لا ترفع ما فيها من تراجع وخوف.. إنه الخوف من الآتي.. الخوف من المنتهى الغامض الخالي من القدر.. وكأن القدر في النهاية ملاذ يتذرع به المرء لتفسير ما يؤول إليه.. فيقول أنه قدر وكتاب. غير أن الذات التي تسلب هذه التعزية، ذات ضائعة تائهة في دروب المصادفات التي تكتنفها المفاجآت المتجددة، والتي لا تسمح لها بالاختيار الذي يعارك القدرية في المقرر سلفاً. إنه يريد من خلال التصعيد الذي يلحقه بالفاعلة إيغالاً في البدائية، تثوير الوتيرة النازلة التي تحدد تراجعه. وهي مزاوجة إن أفلحت في مزيجها مكنت الشاعر -نظرياً على الأقل - من الاستفادة من الرجة التي من شأنها أن تعيد له توازنه المفقود، وترتب في ذهنه الأولويات التي سيعتمد عليها في تقرير قدره. لذلك كان التعامد الذي نقيمه بين الوتيرتين تعامداً من شأنه أن يكشف التأرجح بين المطلبين جيئة وذهاباً في نسق من التبادل الحاصل بين الفاعلة والفاعل.

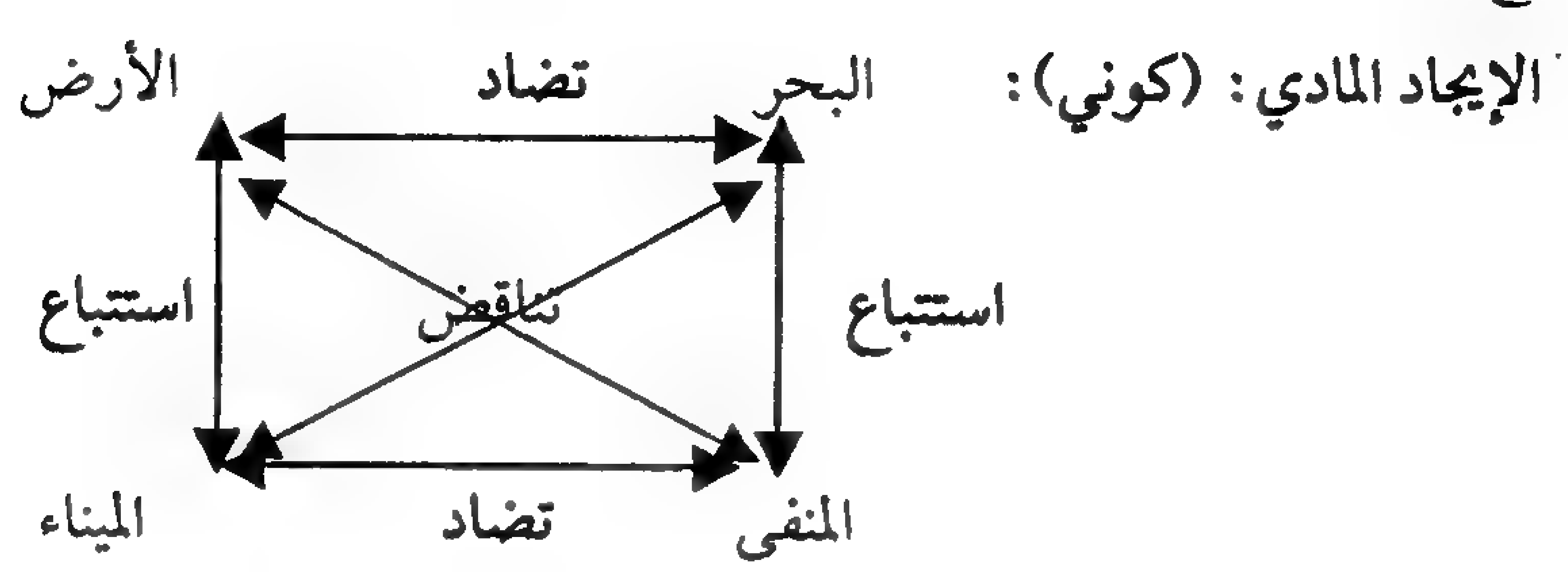
ولنا أن نمثلها تجسيداً لحركتها المتبادلة، صعوداً ونزولاً في الاتجاهين. مقيمين التعامد على عناصر جديدة نستقيها من بقية النص. والتي تمكننا من خلال بنائها الخاص من النفوذ إلى العلاقات التي تحكم الترابط الذي ينشئه الشاعر في الفقرة الأخيرة. وكأننا أمام حركة فيها من الارتداد الذي يفسر طبيعة العناصر المختلفة، نرسمها في البيان التالي:



إن التعامد المشاهد على المخطط ينبني أساساً على التضاد بين العناصر العمودية والعناصر الأفقية، مُحَدِّثاً بطبيعة العناصر التي اختارها الشاعر لبناء المفارقة بين الأقنعة في النموذجين. وكأنه بذلك يريد التأكيد على القرب/البعد الذي يجده إزاء النموذج الذي يسعى إلى تحقيقه من خلال الأوصاف التي ساقها في تراكيبه الشعرية. غير أن هذه العناصر لا تلقى إلقاء من غير روية وتدبر. إنها في هذا النسق الخاص تتمتع بكثير من الترابطات التي يحكمها منطق خاص. إنه منطق شعري، فني في الأساس. ولكنه على الرغم من ذلك يجسد الرغبة التي يهجس بها الشاعر من خلال استتباب هذا الضرب من التنافر الحاصل بين المتقابلات.

فإذا أخذنا (البحر) في مقابل (الأرض) أو (المنفى) في مقابل (الميناء) كانت الحقول الدلالية التي تنتشر انطلاقاً من الألفاظ الأربعة من الكثرة والتعدد، ما يسمح لنا بقراءتها على النحو الذي يخدم الفكرة التي أسسنا عليها الفرض السابق. مادام البحر فضاء للضياع، والهلاك، والفقد.. تقابله الأرض لترفع إلينا معاني الأمن، والوطن، والأهل.. وما شئنا من المعاني التي تنتهي إلى السكينة والاطمئنان.. كما أن المنفى ابتعاد وفرقة، قد يكون الميناء منطلقها. غير أن الميناء عودة ولقاء، أوبة ورجوع.. لذلك تأخذ هذه الأقنعة التي تتلبسها الفاعلة من خلال رغبة (كوني) هذا التضاد، وذاك التناقض الذي يريد الشاعر أن يؤسس من خلاله حقيقة النموذج الذي يرغب

فيه. إننا نستطيع قراءة الثنائية الأولى من خلال المربع الذي شاع عن "غريماس" والذي من شأنه الكشف عن مسميات العلاقات التي تشد الثنائيات إلى بعضها، مبيناً منطقها الداخلي، حتى نتبين الشدة التي تحكمها في تفاعلها داخل القصيدة أولاً، وفي صلب النموذج المنشود.



نسميه إيجاداً مادياً لأن العناصر فيه تنحو منحى مادياً في دلالتها المباشرة، وكأنها بذلك تريد أن تستجمع العناصر التي تقوم شاهداً على الوجود العيني للنموذج. فإن هي أفلحت في ذلك كان الإيجاد المعنوي مرتبطاً بها على نحو صريح، يسهل على القراءة اكتشافه من المقاربة الأولى.

إن علاقة التضاد التي تقوم بين البحر والأرض، علاقة تأخذ حقيقتها من الطبيعة نفسها. وكأنها تقسم الوجود إلى عالمين متجاورين متضادين في نفس الوقت. ووجودهما ضروري لبعضهما بعض. لأن التضاد مثلما قلنا من قبل لا ينفي الطرف الآخر، بل يذهب في الاتجاه المقابل فقط، محتفظاً للعنصر الضد بمصداقية وجوده، ومجاورته. لذلك كان البحر والأرض محببان للذات الشاعرة في ذات الآن. غير أن له من البحر ما ليس له من الأرض. وله من الأرض ما ليس له من البحر. وتلك التكاملية التي يتيحها التضاد تجد حقيقتها ـ هي الأخرى ـ في التعارض الواضح بين ذات الفاعل والذات الفاعلة، وفي مطالب الرغبة التي تريد أن تجمع الضد إلى الضد بحثاً عن الرجة التي تعيد للموات حرارة الحياة. إننا لن نستسيغ وجود نموذج يلبي الهيئة التي تكون فيها الذات الفاعلة، لأنها ستكررها نسخة عنه. والشاعر يعلن صراحة أنه يكره التكرار، ويرغب وفي التجدد. كذلك تقوم الضدية بين المنفى والميناء، انطلاقاً وأوبة، رحلة ورجوعاً. إنه الذهاب والإياب الذي يوقع حركة البحث والتجدد في آن. وينسف عن الأشياء استقرارها المميت. إن الرحلة تقتل المكان وتغيبه

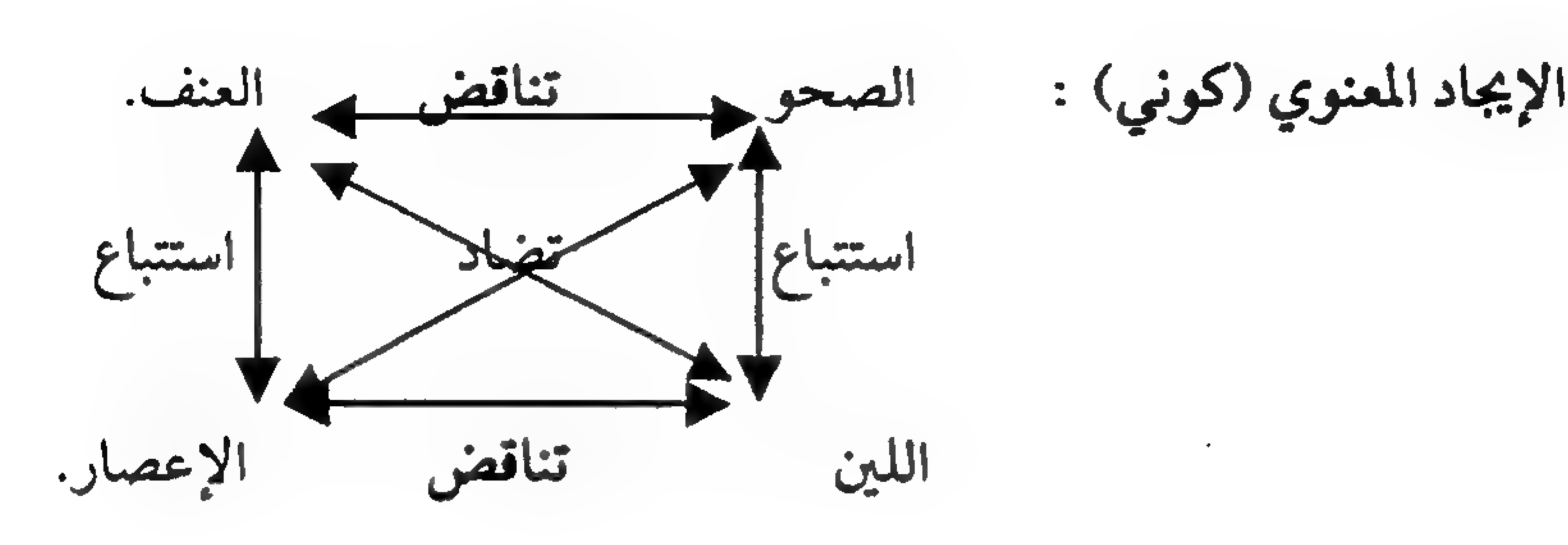
من خلال التجديد المستمر لأشكاله وهيئاته. وتتلف الزمن لأنها لا تترك له متكأ يجسد فيه استمراريته الخطية. كذلك كانت الرحلة في الشعر العربي القديم، مغالبة لسلطة المكان وقهر الزمن. لأنها كانت التحول الذي يشارك به الشاعر دورات الفلك، فلا يشعر معها بالكر والفر، إلا من خلال وقوفه على الأطلال.. ذلك الشاهد الثابت على استقرارية المكان، وفعل الزمان.

إن المنفى ـ وإن كان يضاد الميناء، ويتحد معه في آن ـ يمكّن الشاعر من التحرك بين القطبين، حركة بناء وهدم.. حركة إنشاء وإتلاف.. وهي الحركة الوحيدة التي توهم الذات بوجود الفعالية التي تتحسس مواتها في قرارة الذات. لذلك نستشعر أن القصيدة في عمقها إنما هي رثاء للذات، وبكاء على ما آلت إليه من لا قدرية وجدب. إن الكثير من الشعر العربي الذي صنف في هذا الغرض أو ذاك، لو أعيدت قراءته على ضوء حضور الغياب المستكن وراء الصور والعبارات، من خلال الكشف عن شبكة العلاقات التي تحكم الترابطات الناشئة بين عناصره، سيفصح عن الجديد الذي يجبرنا على إعادة النظر في التصنيف السالف.. كيف يجوز لنا أن نتصور "ابن زيدون" في نونيته التي يبعث بها من السجن، بعدما زال عنه الجاه والحبيب، قصيدة غزل، وفيها من رثاء الحال ما فيها.. ألكونها أنها ذكرت "ولادة" أو ألمحت إليها؟ إننا لو فعلنا ذلك أبطلنا رسالة الشعر من أساسها.. ربما أعاد حضور الشاعر إلى رحاب شعره اليوم، والتحلل من الادعاء المغرض في نفيه وإقصائه، الكثير من الحقائق التي ظلت غائبة من ساحة الشعر.

إننا إذا تأملنا العلاقة عمودياً، انتهينا إلى تسمية جديدة في طبيعة الروابط بين العناصر المتعامدة، تقدم جديدها لعين التأمل. فـ(البحر) و(المنفى) يخضعان لعلاقة استتباع. بمعنى أن الواحد منهما يستتبع الآخر. وكأن الربط بينهما لابد له أن يسلك منطق هذه العلاقة دون غيرها من العلاقات. كذلك الشأن في (الأرض) و(الميناء) لأنه جزء منها، كما كان المنفى جزءاً من البحر على سبيل التغليب. غير أن منطق العلاقات الداخلية تحكمه وتيرة التناقض التي تهدم فيها العناصر بعضها بعضاً. ولا يكون الهدم إلا في مجال المعاني التي يحبل بها الحقل الذي تنتمي إليه العناصر. لذلك كان البحر يقف من الميناء موقف تناقض، فذا للفقد، والضياع، والغربة، والمنفى. وذاك للعودة، واللقيا، والأهل، والأحبة.. ففيهما تتجسد الحركة الراجعة بما تشتط بعيداً في الاتجاه النقيض. وعين الخبر نجده في (الأرض) و(المنفى).

أما إرادة الإيجاد المعنوي، فتتطابق مع الرغبة الأولى (المادية) حاملة إليها من المعاني الشفافة ما يلبسها حقيقة الأنثى التي يريد الشاعر رفعها إلى مقام المرأة المثال. نجسد علاقاتها في المربع التالي:

الإيجاد المعنوي (كوني) :



قد نقرر من وراء هذه العلاقات التي نشاهدها أن مسألة الوعي التي يحاول النقد الحديث إقصاءها كلياً، أو جزيئاً من ساحة الإبداع الفني، مسألة لا تقوم على شاهد مادي، اللهم إلا في الكتابة السريالية التجريبية التي تتعمد العبث، واستبعاد الوعي من ساحة الحضور المبدع. غير أن الهندسة التي ترفعها القصيدة، وهي تتكشف في هذه الأثواب المتراكبة من العلاقات الأفقية والعمودية، يؤكد حضور الوعي الشاخص الذي لا يترك للغيبوبة سلطة التوجيه والتسيير. لأننا من خلال هذه العلاقات نكتشف الحضور الطاغي للذات المبدعة، وهي تحاول المجاهدة لبيان رؤيتها للنموذج الذي يقرر مصيرها في مستقبل أيامها. إنها مسألة مصير. ولا أخال أن المصير يترك للمصادفة العابثة التي تتلهى بإلقاء القول على عواهنه، من دون عقد ينتظمه. سواء كان الإعلان عن العقد من شارات الشاعرية، أو كان خفياً يدب بين المكونات البنيوية للقصيدة.

أن ينتهي الشاعر من فصل الإيجاد المادي، لينتقل إلى فصل الإيجاد المعنوي، لا يتأسس صنيعه على العبث، واللعب بالكلمات. وإنما يقوم على السعي وراء استنفاذ الفكرة التي من أجلها قامت الثنائيات، وترادفت الأقنعة على وجه الذات الفاعلة والمنفعلة على حد سواء. غير أننا ونحن نذهب هذا المذهب لا نريد أن نناقض أنفسنا في ادعاء جديد ينفي عامل اللاوعي.. إننا نقرره، ونقر بوجوده، لأننا نقر بالغياب بعداً للذات الشاعرة التي لا يمكن لها أن تتحكم في الكثير من معطياته المادية والمعنوية. ولكننا نراه فعلاً دسيساً، تتسرب عناصره إلى سطح القصيدة، محدثة فيها من الآثار ما ينبئ عن البعد العميق الذي يشكل غور النص، ويفرض على الكلمات

من الحمولة ما لم يكن لها أصالة. كما يفرض على الأساليب أن تسلك سبلاً فيها من المخالفة والانزياح ما يحولها بدورها إلى مثيرات تستوقف القراءة، وترّج استسلام القارئ لهدير الكلمات. إن فيها من الانتظارات الداخلية ما يفرض على القارئ التوقف لتفحصها، وحل عقدها.[1]

3 ـ حركة الوتيرة الإبداعية في النص:

ليست القصيدة جملة من التوترات وحسب، تتعاقد فيما بينها في ما يشبه الجملة العصبية التي تتولى إدارة الأحاسيس المختلفة في الجسد الحي. بل القصيدة –إضافة إلى ذلك - حركة لها من الامتداد في الزمان والمكان ما يجعلها تحتل حيزاً من الوجود يتجاوز الإنشاد، ويتجاوز الكتابة، إلى التاريخ. وعندما نستعمل مصطلح التاريخ لا نريد منه الإخبار عن الماضي فقط، وإنما نريد منه التشوف إلى المستقبل كذلك. لأن الحركة التي تسكن القصيدة الحية لابد أن تذهب بها من الماضي إلى الحاضر، إلى المستقبل. تكتسب في سيرورتها من المقومات المستجدة ما يخول لها استدامة الفعالية، والتأثير في الأجيال المتعاقبة. وكذلك صنيع الفن الذي إذا ما انتهى من التعبير عن مقاصد صاحبه أصالة، انفتح على التجارب الإنسانية من غير قيد أو شرط، سوى شرط التفاعل الصادق مع التجربة الأم. قد يؤمم القارئ النص لنفسه في لحظة من لحظات العمر، مكتشفاً أنه النص الذي كان يمكن أن يقوله. وأن هذه هي اللغة التي كان يبحث عنها في قرارة نفسه. وأن الصور المختارة إنما انتزعت من أحاسيسه هو، لا من أحاسيس غيره. تلك هي المشاركة الفعالة التي تكتشف فيها الذات المتلقية ما يزحزحها عن أفقها القديم لتتفتح على الجديد، مضيفة إلى رصيدها من المعاني التي كان مخبأ عنها في تلافيف غيابها الخاص.

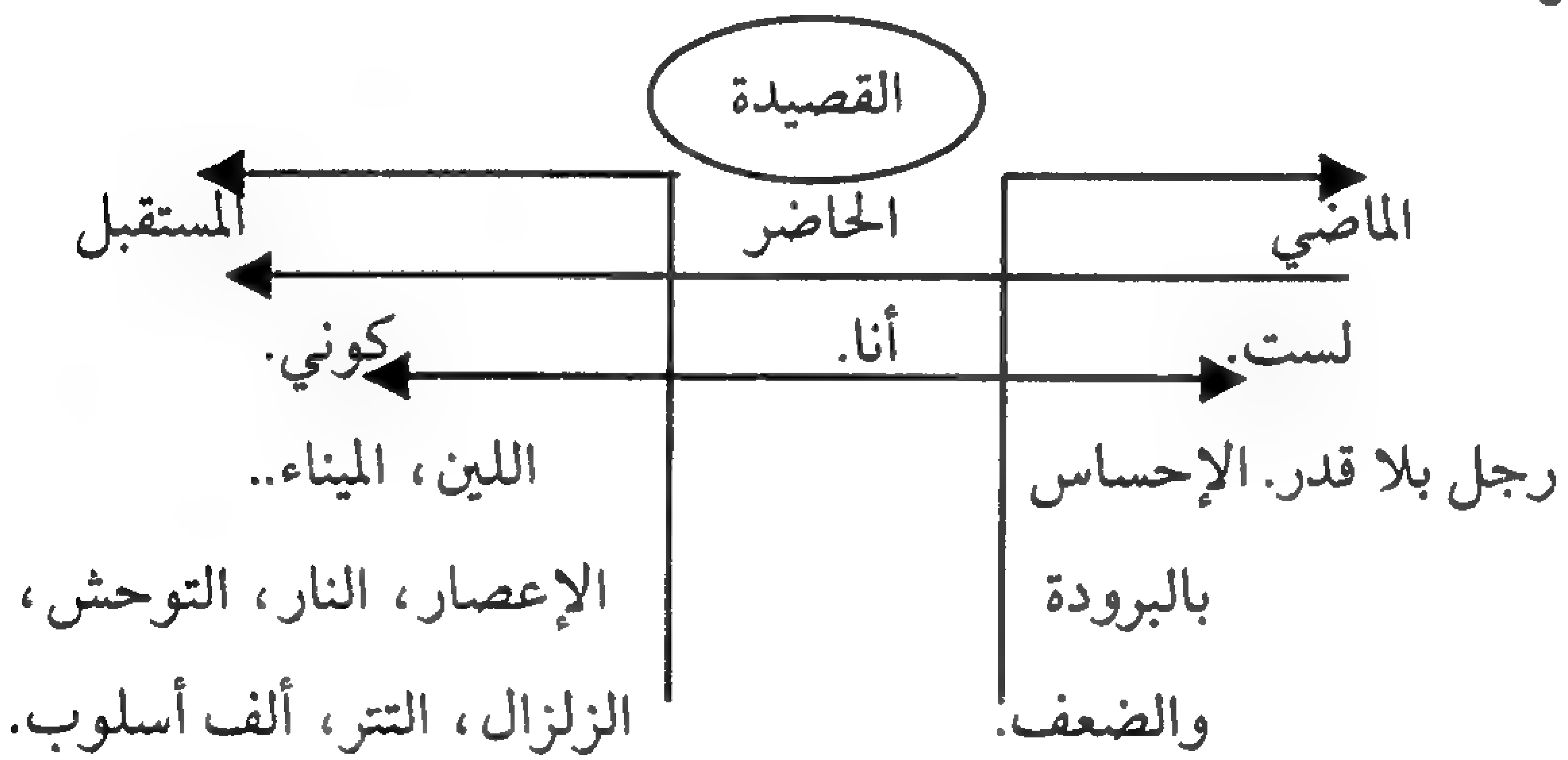
كما يقوم فعل التأميم بإفراغ شحنات جديدة التوتر على القصيدة، تنحرف بها عن التوترات الأولى التي أنشأت معمارها الخاص. وفي ذلك تكمن حقيقة التجدد للنص، وحقيقة التعدد في القراءة. لأننا لا يمكن أن نطمئن إلى قراءة ليس فيها من هذه

---

[1] أنظر حبيب مونسي. فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى. ص: 249.248. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. 2000.2001.

المعاناة، ما يفتحها على التعاطف مع النص. ومن ثم ما يؤهلها لأن تقول جديدها عن النص. إذ القراءة ليست اقتراباً بارداً من النص، شأن المخبري الذي يتفحص الجسم المشرح أمامه، من غير أن تساوره المشاعر التي تجعل الجسم امتداداً له. بل القصيدة لن تفلح في التأثير، وإشراك القارئ إلا إذا كانت حقاً امتداداً للقارئ، يجد فيها من تاريخه الخاص ما يستحثه على الإقبال عليها.

وإذا شئنا ـ تماشياً مع لغة المخططات - أن نجسد تاريخ القصيدة التي قرأناها، أمكننا تقديم هذا الشكل الذي يبسط أمامنا حركة القصيدة، وهي تلخص في سيرورتها طرفاً من حياة صاحبها على الأقل، أو طرفاً من حياة المتعاطفين معها تجربة. لأننا سنجعل لها من الوجود امتداداً في الماضي، تلخيصاً لجانب مهم من حياة الشاعر، والذي لم يجد فيه من المنجزات ما يجعله ماضياً يرضي الذات. ومن الحاضر ما يكشف عن اللحظة الحرجة التي تقف فيها الذات عند نقطة التحول الكبرى في مواقفها وأفكارها. ومن المستقبل ما ترغب في أن يكون على الهيئة التي اجتهدت القصيدة في رسمه.



إن حركة القصيدة وهي تمتد هذا الامتداد، في الاتجاهات الثلاثة، توحي لنا بأن الفكرة التي سكنت الذات الشاعرة، لم تكن فكرة ناشئة عن مثير طارئ، حادث في غفلة التوالي الزمني. ولكنها فكرة متجذرة في الزمن، تعود أصولها إلى ترسبات من الأحاسيس المتوالية على مر الأيام. إنها فكرة ناشئة من المرارة التي تتعاظم في مذاق الذات، انطلاقاً من توالي التجارب التي لم تأت بالمأمول فيها من إشباع ولذة. تلك التجارب التي لم تقرب بين الشاعر والمرأة التي ينشد، بل التي كشفت له عن زيف النماذج التي أسس عليها معرفته بالنساء، التي كانت الكلشيهات الحضارية تشوه فيها

المرأة، وتتفنن في إبراز الأنثى تحت المساحيق، والأنوار المختلفة، والتبذل الساقط. لذلك كان التقرير النهائي عنها من خلال استعمال الماضي المطل على الحاضر (لست) يسفر عن (رجل بلا قدر). وأن الحاضر الذي يوقعه ضمير المتكلم (أنا) الشاخص الذي يعتمد نتوء الهمزة، ليطل منها على الجميع، من دون قناع ولا زيف، تدل على الموات الذي بدأت برودته تدب في الأوصال والأطراف. أما المستقبل المأمول، فيتجسد من خلال فعل الأمر (كوني) عساه أن يحدث في الذات من الرجات ما يبدد الموات، وما يستدفع الضياع والفراغ.

إن القصيدة بحركتها تلك، تلخيص حي لشطر من حياة الشاعر، يمثل فيه النص مؤشر تحول نحو الجديد الذي لن يجد فيه القارئ قصائد الغزل على النبرة التي اعتادها من قبل، بل يجد فيها من المطارحة الفلسفية ما يرغمه على تغيير معاييره الجمالية والفنية التي كان يحتكم إليها. إنه لن يرى بعد هذا النص نصاً فيه العذوبة الفطرية للغزل التي عهدها من قبل. سيجد نفسه إزاء نص لن تفك حباله مرجعيات الصور القديمة، ولا رموزها المهترئة استعمالاً.. سيجد إنساناً أولاً وأخيراً.. شاءت له مصادفات عدة أن يكون شاعراً محسوباً على الغزل، يتنصل من هذه التهمة التي لبسته، يبحث لها عن امتداد فكري، يخرجها من دوامة المساحيق والعطور. يرفعها من الخدور المضللة، إلى ميادين الفكر الحائر وراء معاني الأشياء وحقائقها.

الفصل السادس

التعبير؛ القصد والغاية

1 ـ تقديم :

كل من رام إحداث شيء خارج عن المطلب النفعي العاجل، وانكبّ على صنيعه تجويداً واتقاناً، مُفْرغاً عليه رؤيته الخاصة للشكل والموضوع، فقد رام عملاً فنيا، لا تنتهي غايته في إنجازه، بل تتعداها إلى التأثير في الآخر، استحساناً أو استهجاناً. ذلك هو التعبير، لأن التعبير امتداد الذات في الصنيع الفني، حتى يتّسع لأحاسيسها وعواطفها وأفكارها. فيكون الصنيع بذلك وعاء يحتوي على شطر منها.

وسواء أصررنا على اعتبار الصنيع – بعد إنجازه واكتماله - شيئاً مستقلاً، قائماً بذاته، فإننا لا نستطيع أن نفصله عن الذات التي أمدته بالوجود والحياة. لذلك كان الحديث عن التعبير بهذه الرؤية، حديثاً عن امتداد آخر يجريه الفنان عبر الصنيع الفني في اتجاه الآخرين. وكأنه بفعله ذاك، لا يريد أن يتوقف الامتداد عند حدود العمل الفني، ويتحجّر في الشكل المنتهي له. بل يريد للامتداد أن يتخلل ذواتاً أخرى تشاركه متعة الاكتشاف والإيجاد معاً.

إنها الرغبة التي تحدو كل صانع يريد لصنعته أن تجد عند الآخرين شيئاً من التعاطف والاستحسان، وربما شيئاً من النقد والتوجيه، لإصلاح خللها، أو تجويد بعض جوانبها. وكأن المشاركة التي يطلبها الفنان، لا تتوقف عند حد الاطلاع المحايد الذي يسرع بالصنيع إلى النسيان. بل تتجاوزه إلى ضرب من المشاكسة التي تستمر به في الأذهان، والجدل، والأحاديث العامة والخاصة. فالتعبير رغبة في التوصيل، التواصل، والمشاركة، لا يتسع لها سوى الفن الذي اكتسب قدراً كبيرا من الصدق. بيد أننا لا نفهم من الصدق معناه الذي يذهب إلى المطابقة بين الصنيع والواقع، بقدر ما نذهب إلى الصدق الذي يتوازى فيه الصنيع والانفعال المنشئ له. إنه الصدق الفني الذي تقاس درجته بقدر إخلاص التعبير في تمثيل الانفعال، وتحديد توتراته، وإيجاد الشكل المناسب له.

2 ـ الذات والموقف:

لقد اكتسبت مقولة "الموقف" بعدها الفلسفي مع الوجودية، خاصة في مؤلفات "جان بول سارتر"، بيد أن الحمولة الفلسفية للموقف من زاوية الوجودية، تأخذ معناها من فكرة المشروع الذي يكُونُه الإنسان أثناء تحقيق حريته وذاته في آن. وكأن الموقف بهذا المعنى نقطة توقف في مسار حياة الذات، يُطلب منها فيه أن تتخذ رأياً فيما لها وما عليها، قصد مواصلة المسير نحو مصيرها الذي تختار. ومن ثم فالموقف هو الموجه لأفكارها، الموحي بتوتراتها، وأحاسيسها. ذلك أن الفكرة إنما تعد: « سلوكاً موضوعياً تجاه حالة، أو موقف. أي أن الموقف يثيرها، وأنها تتجه رأساً إلى هذا الموقف لتغير فيه.» [1] وهذا الفهم يتساوق وفكرة تحقُّقات الشخصية الذي عرفته الشخصانية، في اعتبارها كل تحقيق جديد في حياة الشخصية، شخصية تضاف إلى سلسلة التحقّقات القديمة لإثبات الشخص.

غير أن هذا التصور الفلسفي الوجودي للموقف لا يغنينا كثيراً فيما نريده لاصطلاح الموقف. فنحن لا نريد موقفاً من.. أو موقفا ل.. بل نريد من الموقف تلك الوقفة التي تقفها الذات إزاء مثير معين، مادياً كان أو معنوياً، تتأمله لتستخرج منه المعنى الكامن فيه. فالموقف على بساطته تلك، هو ما يكتنف سائر الذوات في مسار الدفق الحياتي اليومي، وما يتفصّد عنه من أحاسيس ومعاني، قد يكون لها عميق الأثر في النفس. ومن ثم يكون الموقف هو المؤطّر الأول للمشهد الذي يحتضن الدلالة.

ولتمثل هذه الرؤية، يحسن بنا أن نلجأ إلي التمثيل، معتمدين على "المثل" لاكتنازه الموقف والمشهد معاً، في اقتصاد لغوي بين. ومن ثم نستطيع التمييز بينهما تمييزاً واضحاً. فالأعرابي الذي نظر في رحل ابنه، يتفقد التمر الذي ابتاعه في تجارته، يستاء مما يرى من سوء البضاعة، ونقصان وزنها، فيقول: « أحشفاً وسوء كيلة» [2] فتذهب مقالته مثلاً شروداً بين الناس.

---

[1] محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص:339. دار الثقافة. دار العودة.بيروت. 1973. لبنان.

[2] أحمد الهاشمي. جواهر الأدب. ج1. ص: 322. منشورات مؤسسة المعارف. بيروت. (دت) لبنان.

إن الموقف الذي يكتنزه هذا المثل، يرتبط بما يُعرف في الأمثال بمنشأ المثل. أي الحادثة التي أملته أول الأمر. وهو موقف متعلق أصلاً بالداعي التاريخي الذي اكتنف القائل، وأملى عليه موقفاً مما يرى ويشاهد. وهو موقف واحد أبداً، لا يتغير ولا يتبدل. بيد أن المشهد الذي يرفعه المثل ـ سواء في هذا الموقف أو في غيره - ينزاح إلى الجمع بين خصلتين مكروهتين في آن واحد، يعتريهما العيب من كل ناحية. فالحشْف أسوأ أنواع التمر، إذ هو ما يقدم للدواب علفاً، والكيلة ناقصة. وفي اجتماعهما على هذا النحو في بضاعة واحدة، يكشف عن الجهل والغباوة في المشتري. وكلما عاينا جمعاً من هذا القبيل بين خصلتين ناقصتين، تبادر إلى أذهاننا المثل الذي عرف في اقتصاده اللغوي وتركيزه الدلالي كيف يعبر عن المشهد.

قد يكون في هذا التبسيط إخلال بالفكرة التي نروم عرضها. غير أننا مجبرين على التنقل فيها على هذا النحو لتبيان الفارق بين الموقف الفلسفي والموقف الفني. فإذا كان الأول سلوكاً تنتجه الفكرة، فإن الثاني وجود في الزمان والمكان إزاء المثير. تتلقى فيه الذات عناصر المشهد الحياتي اليومي، وتستخلص منه الفكرة التي تجد لها في عمقها ما يدعوها إلى التعبير عنها. غير أن عملية التعبير في حد ذاتها تحمل ـ شاء ذلك المُعبِّر، أم لم يشأ ـ موقفاً من المشهد. أي أن التعبير يستند إلى حكم قيمة. ومعنى ذلك أن الصيغة التعبيرية التي تتفصّد عن الموقف، لا بد لها أن تحمل تقويماً لما ترى، أو لما تجد. إما استحساناً أو استهجاناً. ذلك لأن العملية التعبيرية لن تكون بحال من الأحوال حيادية إزاء ما تصف. بل تُخرج عبر الصياغة اللغوية كثيراً من معطياتها الخاصة التي تمليها ظروفها الخاصة، وفهمها الخاص.

إن الفكرة التي يبعث بها المشهد في اتجاه المتلقي، فكرة غلف. ومعنى الغلف، أنها في موقفها ذاك، فكرة خام. تحتاج إلى كثير من التكرير الذي يزيل عنها الشوائب التي تعلق بها. وكلما جدّت الذات في عمليات التصفية، انتقلت بالموقف من العام إلى الخاص. ذلك الانتقال الذي يمكّن المشهد من التحوُّل عبر الذات من موقف عام إلى موقف فني. ينعزل معه المشهد من الدفق الحياتي المتواصل، ليدخل عالم الفن، فيتمكن من امتلاك زمانه ومكانه الخاصين. وعبقرية الإبداع الفني تكمن في هذا التحويل الذي يقتطع من الدفق الحياتي المشهد، ليرتفع به عن مكوناته الخامة، إلى صفاء الفن ودلالته. ومن ثم، فإذا قلنا بأن الفكرة هي عصارة الموقف، فإن المشهد

الفني هو عصارة التحويل. غير أن هذا التحويل، إذا تم على النحو السليم، تحول معه الموقف العام إلى موقف فني (إستطيقي).

إننا في المثل السابق كنا نشاهد الموقف العام في وقفة الأعرابي أمام ابنه وبضاعته. وهي وقفة يقفها كل أب أمام ابنه العائد من السوق، ليس فيها مما يثير الانتباه ما يجعلها وقفة خاصة. ولهذا السبب دعوناها بالموقف الغلف. غير أن ارتباطها بالمثل الذي تفصّد عنها، حولها من الموقف العام الخام إلى موقف فني. فلسنا، ونحن نستعيد المثل ونضربه، نستعيد صورة الأعرابي، ولا وقفته أمام ابنه، بل نعاين مشهداً آخر، اجتمعت فيه خصلتان ناقصتان. إنه موقفنا الإستطيقي الخاص، الذي تتولد لنا من خلاله جملة من الظلال التي تعطي لما نشاهد أبعاداً دلالية أخرى، غير التي كانت للمشهد الفني الأول. وحياة المثل ليست في استعادة الحادثة القديمة بحيثياتها المختلفة، بل في المطابقة بين ما نشاهد الآن والصياغة اللغوية المقتصدة.

إن الفكرةَ اختزالٌ للموقف العام. فهي على الرغم من تفصُّدها عنه، تقوم على اختزال الموقف العام إلى عناصره الدالة ابتداء، حتى تتمكّن الصياغة اللغوية من تحقيق الاقتصاد الذي يخصص المثل، ويعطيه حقيقته. ولا تكون عملية الاختزال إلا في تصفية الموقف من الشوائب العالقة به، من ناحية، والتركيز على العناصر الدالة فيه من ناحية أخرى. وكأن الفكرة لا تسعى إلى استكتاب الموقف في كليته، بل تترفع عن المبتذل فيه لتصل إلى الجوهري. لذلك كانت الفكرة ـ بهذا الفعل - هي أول شارات الصنيع الفني. إنها الشرارة التي تنطلق منها العملية الإبداعية للاستحواذ على المشهد كلية. فهي على ما قال "الجاحظ" ـ من قبل ـ عامة، يستوي فيها جميع الناس. أي أنها مما يُتاح للعاقل إزاء المواقف المختلفة. غير أن ارتفاع الفكرة في مصاف التحويل، الذي يرتقي بالموقف من درجة إلى أخرى، لا يتأتى لغير أهل الفن عادة.

إن خصوصية الفكرة لدى الأديب، تكمن في كونها تقف في مرحلة وسطى بين الموقف العام (الخارجي)، والموقف الجمالي (الداخلي) وكأنها بذلك إنما تعبر عن المعطى الخارجي للموقف، وتقوم بإحاطة المشهد معنوياً على الأقل. ذلك لأن للمشهد امتداداته المادية التي تتسع به في العناصر التي يتشكل منها، وفي الأبعاد التي يتخذها المشهد في الزمان والمكان. فالفكرة بهذا الشمول لا يمكنها أن تكون واضحة المعالم، دقيقة التحديد. بل هي أشبه بالوهم الذي ينتاب الذات حين ملامستها

للمشهد العام، تتحسس فيه الحدود التي تؤطّر العناصر، وتنظم الصور، وتبعث على التخيّل. ومن ثم كان الغموض الأولي الذي تتّشح به الفكرة باعثاً على التنقيب في تلافيف المشهد لتخليصه من الشوائب التي تعلق به، قصد الانتهاء إلى الحقائق الجوهرية التي تكونه.

يغدو الغموض الذي تتّشح به الفكرة في مبتدأ نشأتها، عارضاً من العوارض التي تصرف الذهن عن المشهد. غير أن الذات المبدعة يستدعيها ذلك الحجاب الشفيف الذي يستر عنها المشهد، فتراوده لتكشف عن أقنعته، قناعا بعد قناع. وفي فعلها ذاك، تبدأ أول محاولات التحويل التي تحدثنا عنها من قبل. إننا حين نراقب الفنان في عمله، وفي هذه المرحلة الحرجة من الإنشاء، نتبيّن ذلك القلق الذي ينتاب الذات فيما يخامرها من أسئلة وهواجس. فهي تُقْبِل وتدبر، تنقبض وتنبسط، تَقْبَل وتتخلى.. وكلها حركات إن دُرِست على مقربة، كشفت عن التوترات التي تتولى عملية التحويل على مستوى الشعور واللاشعور معاً. إذ يحدث في أعماقها ضرب من التلاقي بين الوافد عليها من الخارج، والصاعد إليها من الأعماق. وحين التمازج تتمّ عمليات التحويل وفق سرعات مختلفة، قد تطول، فتأخذ من الوقت والجهد قدراً كبيراً. وقد تكون على شاكلة الفورة الشعورية التي تلقي بناتجها دفعة واحدة. ومنها يكون في الصنيع الفني آثار في مقدورها تحديد ذبذبات الفورة والدفق الشعوري. لأن الإنجاز الفني الأخير ليس إلا استكتاباً لهذه الفورات، يطول بطولها، ويقصر بقصرها تباعاً.

إن مراقبة الصنيع الفني المنجز من هذه الزاوية يكشف عن المعاناة التي تحدث في أعماق الذات حين التلاقي، فتتحدد من خلاله سمات العمل الفني. بل يأخذ العمل تفرده من طبيعتها: شدة وارتخاء، انقباضاً واسترسالاً، اقتصاداً وإسهاباً. فالغموض الأولي للفكرة، ليس غموضاً مبهماً، خالياً من الفهم، كما يمكن أن نتوهم سريعاً، بل الغموض هو الذي يصنع فرادة الموقف، وخروجه عن المألوف السائد الذي ينبه بما فيه من تميُّز أو شذوذ. يرتفع به عن جري العادة واستمراريتها، بل عن ذبذبتها الأحادية الخالية من الحرارة. لأن الفنان يجتهد ـ مثلما يقول "برغسون" "BERGSON" في المسك ب"قصد الحياة" "l'intention de la vie"، وهو ما : « يندّ عن بصر الإنسان.. تلك الحركة البسيطة التي تجري عبر خطوط الوجه، أو قسماته فتربطها بعضها ببعض، وتخلع عليها دلالة ومعنى.. وهذا القصد إنما هو بعينه ما يحاول الفنان إدراكه. ولهذا نراه يضع نفسه داخل الموضوع عن طريق ضرب من "التعاطف" آملاً من وراء

ذلك أن يتمكن عن طريق جهده الحدسي من إزاحة ذلك الحاجز الذي يقيمه المكان بينه وبين نموذجه.»[1].

وليس التعاطف الذي استنجد به "برغسون" في التغلغل داخل أسوار الموقف سوى ذلك التلاقي التي يُحدِثه الفنان في أعماقه، بين الوافد عليه من الدفق الحياتي، والنابع من أعماقه: خبرة، وتأثراً. فيتسع لاستقبال القصد، ويتيح له كثيراً من التمازج بينه وبين ذاته. وقد عيب على هذا الفهم، جعله الفنانَ ضرباً من الذوات الخاصة التي تختلف عن سائر الناس. غير أننا حين نستسلم له، نحاول إعطاء الفنان شيئاً من القدرة على الانفصال الذي يمكّنه من إيجاد مجال مواز للدفق الحياتي، يتوقف فيه [illegible]بهة لتملي الغموض الذي يكتنف الفكرة. ومن ثم يكتنف القصد ذاته. إذ لو تكـ[illegible] القصد لسائر الناس على النحو السافر العادي، لما كان للفن من مزية يدّعيها أمام النظرة العادية للأشياء. غير أن النقد في اعتراضه على الطبيعة الخاصة للفنان يسعى إلى هدم التميُّز الذي يحاول علماء الجمال إلحاقه بالفن والفنان. ومن ثم تمييع العملية الإبداعية ذاتها في فيض ما يقال عن الحياة ومقاصدها في الأحاديث العامة.

إننا حين نُقبِل على الصنيع الفني – أياً كان ذلك الصنيع، وأياً كانت مادته - يعترينا شعور خاص بالجليل فيه، الذي كنا في غفلة عنه، وندرك أن الفن في تجليته، يقدم لنا شطراً من الحياة، لم نكن قادرين على المسك به في خضم التسارع اليومي لتحولات المكان والزمان. وأن أقنعة الغموض التي تتوالى على وجه الموقف والمشهد، لا تكفي فيها الملاحظة العابرة، والالتفات السريع. بل تقف الأقنعة بما فيها من تعارض واختلاف، لتحدث شيئاً من المقاومة، التي يحلو للفن مراودتها. إنه يحتاج فيها إلى فسحة من الوقت، يبعدها فيها عن الدفق العام. ومن ثم فهو يقتطعها في شكل مشاهد منفصلة، قد يكفي الواحد منها ليكون موضوعاً للفن، وقد يحتاج إلى تركيب ليصنع منظومة دلالية، يتسع لها فن خاص كالقصة، والرواية، والمسرحية.

إن ما أسماه "برغسون" بقصد الحياة، وما ذكرناه تحت لفظ الفكرة، واحد من حيث المبدأ المؤسِّس للعملية الإبداعية. غير أننا نرى فيه البؤرة التي تنطمر فيها كافة التداعيات التي ستؤثّث المشهد فيما بعد. وكأنها بذلك عبارة عن شحنة يكمُن فيه

---

[1] - زكريا إبراهيم. فلسفة الفن. ص: 23. مكتبة مصر. (دت).

العدد الذري للعناصر التي ستفرَز منها لاحقاً. وكلما "تعاطف" الفنان معها، أو اندمج في مداراتها، كلما أحدث فيها من التمازج بين ما يجد في قرارة ذاته، وما ينبعث منها من نداءات. وكأن الفكرة نداء أزلي للفن، ينتظر الإجابة والاستجابة. وعليه تكون خصوصية الفن والفنان في القدرة على التلبية. وهي " شقاوة " "SUPLICE" يحملها الفنان في ذاته على خلاف العامة من الناس.

3 ـ الفكرة والحدس:

حتى وإن كان "الحدس" مفهوماً فلسفياً، إلا أنه في لغة الفن يعتبر ذلك التلمُّس الأولي لشكل الفكرة وامتداداتها المادية والمعنوية. فإن كنا نربط عادة بين "الحدس" والفلسفة البرغسونية، إلا أن الحدس قديم في الفلسفة بمعانيه المختلفة. والجديد عند "برغسون" أنه :« أشبه بالغريزة الحيوانية، تدرك موضوعها إدراكاً مباشراً، أي من غير توسط من لغة أو تصورات وتحليل، كما يفعل العقل، وهي قوة تتغلغل في صميم الواقع، وتتحد بباطن التيار الحيوي، وتعيش فيما للحياة من مميزات خاصة وفريدة، فتدرك حركتها وتطورها، وتدرك جوهرها الزمني الوجداني وترى فعلها الخلاق.» [1]. وفي تصور "برغسون" يقوم الحدس إلى جنب العقل، غير أنه لا يستخدم وسائله في التعرف على الموضوعات. فإن استعمل العقل الوسائط من لغة، وتصورات، ومفاهيم، فإن الحدس لا يستخدم شيئاً من ذلك، بل يباشر الموضوع مباشرة خالية من القبليات، متجردة من الوسائط. الأمر الذي يمكنه من التعاطف مع كل الموضوعات تعاطفاً خالياً من المنفعة. ولهذا الغرض قلنا عنه أنه تلمُّس أولي للفكرة التي يبعث بها الموقف. والتلمُّس هنا هو تلك الرغبة الغامضة في معرفة حدود الموضوع والتموقع داخله. ومن ثم تكون له القدرة على التغلغل في صميم الواقع/الموقف لعزله عن التيار الجاري للحياة، قصد التعرف عن الغريب فيه.

إن التلمُّس الحدسي بما أوتي من قدرة على التغلغل في أعماق الموقف، يقوم بتحويل الفكرة تدريجياً من إطارها العام، ومن طبيعتها الخامة إلى معادل لها في طبيعة الفن. ولسنا نقصد بالمعادل المماثلة، أو ما يقوم في طرفها المقابل شأن الانعكاس

---

[1] محمد ثابت الفندي. مع الفيلسوف.ص: 204. دار النهضة العربية 1980. بيروت. لبنان.

المرآوي، بل المعادل هنا ما ينشئه التلمس من كيان جديد للمشهد المتولد عن الموقف/الفكرة. لأننا نعتقد أن الفن والحياة سبيلان متوازيان، تحكم الثانية جبرية التوالي الزماني، ويستقل الأول بالإنجازات المحققة للفن في شكل مشاهد مستقلة، يختزل كل واحد منها خلاصة ما في الدفق الحياتي من معان ودلالات.

وإذا كنا في حاجة إلى تمثيل، فإننا نسوق من الشعر ما يقرب لنا هذه المسألة تقريباً يعرفنا بحقيقة الإبداع عموماً. يقول "عمر أبو ريشة":

وثبت تستقرب النجم مجالا	وتهادت تسحب الذيل اختيالا
وحيالي غادة تلعب في	شعرها المائج غنجاً ودلالا
طلعة ريا وشيء باهر	أجمال؟ جُلَّ أن يُسمى جمالا
فتبسمت لها، فابتسمت	وأجالت فيَّ ألحاظاً كسالى
وتجاذبنا الأحاديث فما	انخفضت حسا ولا سفت خيالا
كل حرف زلّ عن مرشفها	نثر الطيب يميناً وشمالا
قلت يا حسناء، من أنت ومن	أي دوح أفرع الغصن وطالا
فرنت شامخة أحسبها	فوق أنساب البرايا تتعالى
وأجابت أنا من أندلس	جنّة الدنيا سهولاً وجبالا
وجدودي، ألمح الدهر على	ذكرهم يطوي جناحيه جلالا
بوركت صحراؤهم كم زخرت	بالمروءات رياحاً ورمالا
حملوا الشرق سناء وسنى	وتخطوا ملعب الغرب نضالا
فنما المجد على آثارهم	وتحدى بعدما زالوا الزوالا
هؤلاء الصيد قومي فانتسب	إن تجد أكرم من قومي رجالا
أطرق القلب، وغامت أعيني	بروأها وتجاهلت السؤالا. [1]

[1] عمر أبو ريشة. الديوان. ج1.ص: 89. دار العودة.ط1. 1971. بيروت. لبنان.

قد يسهل علينا استعادة الموقف العام للقصيدة الشعرية بقليل من التخيّل. فالشاعر الذي امتطى الطائرة، يجد إلى جانبه حسناء، يجاذبها أطراف الحديث، فيعجب لذكائها وفطنتها، وحسن حديثها، وجمالها. بيد أن الملفت في ذلك الموقف بالنسبة للشاعر — والذي يخرجه عن العادة في مثل هذه المواقف - وهو انتساب الفتاة إلى عروبتها، والافتخار بجدودها على الرغم مما أصابهم من زوال. والعربي الجالس إلى جانبها لا يجد في نفسه —اليوم - ما يدعوه إلى الانتساب والافتخار. إنها المفارقة التي يمليها الموقف العام. وهي ما يبادره الحدس يتلمس فيه الجديد الذي يجعله متميزاً عن غيره من المواقف، وما يجعله عامراً بالدلالة التي تفرض على ذات الشاعر أن تخرج به من الدفق الحياتي العادي إلى عالم الفن، حتى يأخذ حظه من التميُّز والارتفاع.

إن الحدس وهو يقابل الفكرة، يقلّبها على أوجهها، لا يقابلها بما يحمل الشاعر في ذاته من موقف تجاه القضية المثارة. بل يتلمس وقعها في العمق، متلمساً ما تحدثه من رجات وتوترات، وما يتدافع إثرها من معان تؤثِّث الفكرة، وتخلق المشهد الفني. إنه أثناء عملية الاستبطان يحوِّل عناصر الموقف المتناثرة بين يديه، ويعيد ترتيبها لتتحد من جديد في إطار المشهد الفني. فالشاعر لا يستعيد علينا كل ما جرى بينه وبين الحسناء من أحاديث، ولا ينقل إلينا كافة الحركات والسكنات، وما عمَّر مدة السفر من زمن. بل يقوم الاختزال الذي ذكرنا بفرز العناصر الدالة وتصفيتها مما يشوبها من زوائد، فلا يبقي منها سوى ما يخدم المشهد الفني في نهاية الأمر. وكأننا أمام موقف يحتوي الرحلة في كليتها، وأمام مشهد يختزلها إلى عناصرها الفاعلة في الذات. فما قدمته القصيدة لا يعدو أن يكون العصارة التي تمخضت عن الملامسة الحميمية التي يصنعها الحدس الفني. إنها اختصار للموقف وتحويل له من الدفق العام إلى سكونية الفن.

إننا عندما نستعمل لفظ السكونية، لا نريد منه أن ما قدمه المشهد حدث ساكن ثابت، بل السكونية التي نقصدها هي أن المشهد لم يعد عرضة للدفق يجرفه في تياره الجاري. إنه في عالم الفن ينعم بقسط من التحرر والاستقلالية التي تبعده عن التحول والتبدل. فهو في القصيدة ثابت ثبوت المثل الشرود الذي لا يتأثر بالزمان والمكان، والوسيط الفني. غير أنه يعجُّ بالحركة الداخلية التي تتجدد مع كل قراءة، وتأخذ حدّتها مع كل تلق. عندها ندرك أن للفن مجاله الخاص الذي لا يؤثر فيه توالي الحدثان، ولا تبدل الأحوال. فإذا صدق هذا الزعم مكنّا الفن من الخلود، وأعطينا القصائد حياة الأبدية في حياة الناس.

إن المشهد ـ إذن ـ يرتب عناصره بعد الاختزال، على النحو التالي:

1 -إقلاع الطائرة.

2 -وجود الحسناء.

3 -تجاذب الحديث.

4 -سؤال الشاعر.

5 -إجابة الفتاة.

6 -سؤال الفتاة.

7 -تجاهل الجواب.

وهو الترتيب الذي يخضع من ناحية إلى هندسة المشهد. وهي قضية أخرى من قضايا المشهد لا يمكن إغفالها في البحث عن جماليات الكتابة المشهدية. لأن الشاعر حين يقوم بعزل المشهد عن الدفق الحياتي، لا يريده على الهيئة التي تقدمها الحياة في تواليها ودقائق مجرياتها، بل يريد للمشهد – وهو يختزل العناصر - أن تكون له هيئة خاصة توائم الصنيع الفني، وتتلاءم مع طبيعة المعنى الذي يقصده الخلق الفني أخيراً. فتأثيث المشهد بالعناصر الضرورية، يجد حاجته في الترتيب الذي يعطي الأوليات للعناصر، التي إمّا أن تخضع لتوالي عناصر الفكرة والمعنى معاً، أو أن تخضع لمقتضيات السردية التي تسكن المشهد - على النحو الذي تقتضيه القصيدة المختارة - ومن ثم يكون لكل عنصر من عناصر المشهد، في الرتبة التي يحتلها، مقدار يتلاءم مع حضوره في المبنى العام للمشهد.

فإذا عدنا إلى العناصر المسجلة آنفاً باحثين عن المقادير المخصصة لها في الدفق الشعري، والمسافات المحددة لها في توترات المعنى، أمكننا قياسها بعدد الأبيات تسهيلاً لحصر المقدار. فيكون لنا منها:

1 - إقلاع الطائرة. ⟵ بيت واحد.

2 - وجود الحسناء. ⟵ ثلاثة أبيات.

3 - تجاذب الحديث. ⟵ بيتان.

4 - سؤال الشاعر. ⟵ بيت واحد.

5 - إجابة الفتاة. ⟵ خمسة أبيات.

6 - سؤال الفتاة. ⟵ بيت واحد.

7 - تجاهل الجواب. ⟵ بيت واحد.

وإذا فحصنا المشهد انطلاقاً من هذا الجرد، وقفنا إزاءه كما نقف إزاء اللوحة الزيتية. نعد عناصرها المصورة، ونقدر أحجامها، وندرك ترتيبها وأولوياتها. لأننا في اللوحة إنما نقدِّر العنصر من خلال المكانة التي يحتلها في اللوحة، ومن خلال الوضوح أو الفتور الذي يتميز به، كما نعطي للإضاءة دورها في تحديد قيمة العنصر. وكلما عاينا العناصر على هذا النحو تبينت لنا الأهمية التي يجعلها الفنان للعنصر في مساحة اللوحة. ذلك لأن العين تتخذها مرتكزاً للتنقل داخل المجال الفني الذي تعرضه اللوحة. فهي زيادة على كونها تشدّ الانتباه، توجهه إلى العناصر الأخرى التي لا تجد قيمتها الحضورية إلا من خلال مقدار الهيمنة التي يشيعها العنصر المركزي. وكل لوحة إنما تقوم على عنصر مركزي يمثل بؤرة الدلالة فيها. منه تنطلق اتجاهات العناصر الأخرى ودلالاتها. فإذا شئنا اعتبارها ثانوية بالنسبة للعنصر المهيمن، فإنها على الرغم من ثانويتها، أكثر ضرورة للعنصر المهيمن، لأنها تقوم بفعل تأثيث المشهد أخيراً، وإكسابه بعده الواقعي، أو الرمزي، أو الخيالي..

إن هندسة المشهد المعروض سابقاً يخضع إلى عين العملية في ذهن الشاعر، حين يعيد ترتيب المشهد وتوزيع العناصر ومقاديرها في فسحة المشهد الذي يحاول عرضه، مبقياً عنصر الهيمنة والتوجيه لأحدها، على أن يحتل العنصر المهيمن فسحة أكبر، وتوتراً أشد.

إن الهيمنة واضحة في المشهد، فهي لإجابة الفتاة، لأنها البؤرة التي أثارت في الشاعر هاجس الانتماء العربي، وفتحت في نفسه جرح الواقع العربي بما فيه من تدنّ وسقوط. إنها الإجابة التي جعلت العربي يخجل من واقعه سياسياً وثقافياً. فالجرح يمتد به بعيداً في أعماق التاريخ بحثاً عن ماض مشرق، ويتجه به مستقبلاً صوب مجهول لا تبين معالمه واضحة في خضم القهر والتسلط الاستعماري. إن الفتاة وهي تستعيد نستالجيا الماضي الذي لا تعرفه إلا ثقافة، تضع العربي في موقف حرج لا يجد في نفسه مبررات الافتخار به، ولا دواعي الحديث العادي عنه. إنه العنصر الذي أحدث في أعماقه الرّجة التي نقلت الموقف من الدفق الحياتي العادي إلى الموقف الفني الذي يستوجب التعبير. ومن ثم فكل العناصر التي تؤثث المشهد تدور حول هذا العنصر،

وتحتل في فسحة المشهد أماكنها ومقاديرها بالقدر الذي يقتضيه التوتر، ويرتضيه التعبير.

ويأتي وجود الحسناء في ثلاثة أبيات في الدرجة الثانية – على الرغم من تركيزه على جمالها وذكائها - لأن القصد لم يكن في الموقف الفني حديث غزل، بل القصد يتعداه إلى الواقع العربي الكامن وراء دواعي الافتخار في المُنتَسِبة، وانتكاسة السائل. ومن ثم فلو طغى هذا العنصر عددياً على العنصر المهيمن لفسد تناسق المشهد الشعري، ولوقع الشاعر في سوءة الحشو.

إننا حين نفهم ترتيب عناصر المشهد على هذا النحو، نفهم حقيقة الحشو. إذا الحشو ليس في إضافة العناصر كما اتفق، بل الحشو في سوء تقدير النسب، والرتب في المشهد. ولو عدنا إلى مثال اللوحة، تمكنا سريعا من إدراك حقيقة الحشو في طغيان بعض العناصر على أخرى، وتفشي بعض الألوان على غيرها، وانتشار بعض الظلال لتغطية الضوء أو حجبه. فالحشو لا يأخذ معنى الزيادة العددية فقط، بل يأخذ معنى الزيادة المعنوية كذلك.

إننا لو عدنا إلى منطق الأشياء لجعلنا ل"تجاذب الحديث" الفسحة الكبرى، لأنه – حتماً - الشطر الأكبر في المحاورة التي دارت بين الشاعر والفتاة قبل أن تصل إلى البؤرة التي فجرت في الشاعر جرح الانتماء. لأنها تكون قد استغرقت قسطاً معتبراً من زمن الرحلة. غير أن الموقف الفني لا يعطيه سوى بيتين من عدد القصيدة كلها. لأنه لا يمثل بالنسبة إليه سوى مدخلاً سردياً، سريعاً ما يفضي إلى العنصر المركزي. وعليه سيكون كل إسهاب فيه حشواً ينغص على العنصر المهيمن دوره الدلالي. وعين الحديث نقدمه لتبرير البيت المفرد الذي خصه الموقف الفني في المشهد لإقلاع الطائرة. إن دور هذا العنصر في السرد لا يتعدى تحديد مكان المحاورة، فإذا أشار إليه فقد انتهت مهمته، ولا بد له أن يفسح المجال إلى العنصر الذي يليه في منطق السرد، وتوالي الأحداث.

4 ـ التعبير والقيم الأسلوبية:

حين نهتدي إلى الترتيب الذي يخص مشهداً من المشاهد الفنية في الكتابة الشعرية، وندرك مقدار الهيمنة التي تأخذها العناصر فيه، ونتحسّس درجة التوترات

التي تُكوِّر الشحنات العاطفية التي تعتمل في داخلية كل عنصر من العناصر، نتمكن أخيراً من سبر الدفق الشعري الذي يحكم القصيدة الشعرية. هذا إذا كانت قائمة على مشهد واحد – على شاكلة النموذج الذي اتخذناه مثالاً - أما إذا كانت القصيدة قائمة على عدد من المشاهد فإننا نسلك العملية ذاتها مع كل مشهد على حدة، ثم نلتمس المشهد المركزي المهيمن، ونعامل المشاهد الأخرى معاملة العناصر الثانوية في المشهد الواحد. عندها نكون إزاء نص يقدم لنا ما تقدمه المُرَكَّبة(الجدارية) التي تتألف من عدد كبير من اللوحات، التي تتصل ببعضها بعض بروابط معنوية، أو تدرُّجية، أو غيرها. بيد أن الجدارية في وحدتها تشكل موضوعاً واحداً وإن تعددت مشاهده. إنها الحالة التي نشهدها كذلك في فن الرقص، والفلكلور الشعبي، وكأنها سلسلة من الحلقات التي تتوالى في صنيع واحد ذي سمة ولون محددين.

هذا الترتيب، وتلك الهيمنة تحيلنا على مسألة التعبير من جديد. غير أننا نعامل التعبير الآن باعتباره عنصراً مكوِّناً للمشهد، لا يختلف عن بقية العناصر الأخرى. وليس ما يرتفع من المشهد في كلية من دلالة. لأننا إزاء التعبير –كما أسلفنا - نعده شيئاً خارجياً يشيعه الصنيع الفني عند اكتماله وتعرضه للتلقي، ونعده عنصراً بنائياً حين نفحص علاقة العناصر فيما بينها داخل المشهد ذاته، بعيداً عن هاجس التلقي.

وحين تُثار مسألة التعبير على هذا النحو الضيق، تكون الرجعة إلى الحدس والفكرة باعتبارهما المؤشرين على انطلاقة التعبير وابتغائه. فالفكرة التي كانت حاضرة في الدفق الحياتي، في شكلها الخام، تستدعي الحدس الذي يتلمس فيها القصد الذي يتعدى شكلها الغلف إلى العمق الدفين فيها، مفضياً إليها بخصوصية الذات في صفائها الأولي، بعيداً عن القبليات والمفاهيم. وحديث الفتاة مع الشاعر في القصيدة المختارة، لم يكن المطلب من ورائه إنشاء الشعر، وإنما كانت تسلية وتجزية للوقت فقط. غير أن الفكرة التي راح الحدس يتحسس في أعماق الشاعر صداها، جاءت من الافتخار والانتساب. حينها كان على الحدس أن يثير الدفائن في الذات، وأن يفتح جرحها القديم، وأن يستثير فيها ماضياً ثقيل الوقع على الذات بما فيه من ضياء وظلام، وخير وشر.

وكان على الموقف الفني الجديد أن يُنشأ المشهد الذي تُختَزل عناصره وتتراتب في هندسة تمكّن التعبير من احتلال المجال المشهدي، والتشبع بخصائص العناصر مادية

ومعنوية، والانتشار فيها كما ينتشر اللون المذاب في المادة السائلة. إنه يتخلل مساماتها جميعاً، فلا يترك فيها حيزاً إلا أصابه بكثير أو قليل من ألوانه.. يقتُم أحياناً في مواضع بعينها، ويصير فاتحا في أخرى، ويتدرج في بعضها مقيماً الظلال والجيوب التي تتضح وتغمض، تقترب وتبتعد.

إننا حين نعاين اللوحة ـ هذه المرة ـ مركزين الانتباه على توزيع الألوان فيها، نشعر أن التدرُّجات اللونية، لا يمكن أن تخضع للواقعي وحده، بل تجد في فسحة اللوحة، وتراتب عناصرها، وزاوية عرضها، ما يجعل التدرج اللوني يخضع إلى الرؤية التي تنبعث من عين الفنان، لا من طبيعة المشهد. ذلك هو التعبير حين نحسبه لوناً يتخلل العناصر المشهدية، فلا يبقيها كما يعرضها الموفق الفني، بل يجنح بها إلى رؤية الشاعر. فهذا الشاعر رومنسي المذهب يغرق رؤيته في العاطفة الجياشة، والأحاسيس المتوثِّبة. وذاك رمزي يتوارى خلف الأقنعة والرموز، وثالث واقعي يسفر إسفار الصبح، ورابع حداثي يتدثَّر بالغموض ويغرق في الضبابية، ويكسر الحدود والأشكال.

إن الموقف الفني - وإن كان واحداً لدى هؤلاء جميعاً، يقدم لكل واحد منهم عين العناصر التي عددناها، في حدود المشهد الواحد الذي وصفنا - يفسح صدره للتعبير الذي يلون المشهد بلونِ الرؤية التي تتولاه من قِبَل الذات ومنزعها الفني، والجمالي، والفكري.. ولو قُدِّر لهذا المشهد أن يكتبه أربعتهم، لأخرج لنا كل واحد منهم قصيدته الخاصة.. أي تعبيره الخاص.

تعود مسألة الاختلاف فيهم أساساً إلى طبيعة المشهد نفسه. فإن قلنا أن المشهد يبدأ بإقلاع الطائرة – على تقدير أنهم جميعاً سيتخذون شكل السرد القصصي في معالجتهم - فإن حادث الإقلاع يقدم لكل واحد منهم عدداً لا يحصى من الهيئات التي يمكن التعبير عنها، كأن يتحدث أحدهم عن حجم الطائرة، وآخر عن هدير محركاتها، وثالث عن هدوئها وانسيابها.. بيد أن التعبير الذي يتولى هذا العنصر من المشهد، يختار له الهيئة التي تتناسب وما يليها من عناصر أخرى تمهيداً. كما أنه يتخيَّر من الهيئة بعض مميزاتها التي تعطي للعنصر المهيمن فيما بعد جلاله.

وإذا عدنا إلى "أبي ريشة " وقرأنا تعبيره عن الإقلاع نتبين أنه اختار من الهيئة حركة فيها من العظمة والرشاقة، ما يجعل حادث الطيران وحده تحقيقاً لنقلة علمية

باهرة، وتخط يحققه الإنسان في عالم الإنجاز المادي. يقف المرء إزاءه رهبة أمام ضخامة الكتلة، وحيرة أمام رشاقة الطيران. إنه يقول من دون أن يسمي الطائرة:

وثـبت تـستقرب الـنجم مجـالا وتهـادت تـسحب الـذيل اختـيالا

وقد اقتضى التعبير في هذا المقام فعلين : "وثب" و"تهادى" ففي الأول تتجسد القوة والمتانة، مع إشارة إلى الكتلة الضخمة، يحملها فعل الوثب كما هي في الأسد والنمر وغيره من الضواري. وفي الثاني تتجسد الرشاقة والخفة، مع الإشارة إلى الجمال يحمله فعل التهادي كما هو في الطيور والكواسر. فالتعبير الذي ينساب في هذا العنصر، يوزع ألوانه وتدرجاتها قسمين: قسم فيه من الحرارة والشدة للوثب، وقسم فيه التعدد والاختلاف للتهادي. فالمتلقي يتحسس من الأول متانته، ومن الثاني جماله. وإذا اجتمعت في الصنيع الواحد خصلتا المتانة والجمال كان الصنيع في غاية الحسن. ومن ثم يكون التعبير قد خلع على العنصر من الجمال ما يكون به مدخلاً لجمال يليه ويتبعه، فلا يزري به، ولا يغمطه حقه.

وعلى التعبير أن يتحرى هذه المسلة جيداً، حتى لا يكون الانتقال من الحسن إلى القبح، أو من القبح إلى الحسن، فينهدم البناء الجمالي للنص، محدثاً في الذائقة ضرباً من التعارض والتنافر بين المقدمة وما يليها. وقد نجد من الأمثلة الكثيرة التي تفصح عن هذا التخوّن في الشعر العربي، ما يكشف لنا عن التهاون الذي يقع فيه الشعراء حين يستسلمون للطارئ من الرؤى دون تمحيص. فإذا قرأنا رثاء "محمود عماد" ل"سعد زغلول" قوله:

هالـوا علـى الأمـل الـتراب وأقـبلوا يتـــبلّغون بعبـــرة وقـــتـام

مـــتظلّعين علـــى الطـــريق كأنـمـــا كانـــوا بمجلـــس نـــشوة ومـــدام.[1]

نعجب أولاً من جمال المشهد الذي حققه الشاعر لعودة المشيعين من المقبرة بعد الدفن، وهم في مشيتهم متثاقلين، يملأ الحزن قلوبهم. وهو وصف :« دقيق لذلك الألم الذي يترنّح صاحبه، ويتظلّع على الطريق، ولكن تلك الروعة الضافية، قد

---

[1] أنظر سيد قطب. مهمة الشاعر في الحياة. ص: 74. دار الشروق. بيروت.(دت).

أفسدها علينا التشبيه "كأنما كانوا بمجلس نشوة ومدام" فهي تشير من طرف خفي بالاستهتار والخفة التي تكون في السكارى مهما كانوا ذاهلين محطمين، وهو ما لا يليق بتصوير ذلك الهم العارم المخيم على الذين "هالوا على الأمل التراب وأقبلوا يتبلغون بعبرة وقتام" [1]

إن فداحة الخطب الذي مهد به الشاعر مشهده، ينتكس من جراء العنصر المزري الذي ألحقه به التشبيه من بعده، فتخوِّن الصورة، وعرى حُسنَها. لذلك تأخذ مسألة العناصر في المشهد حقيقتها من التعبير الذي يشيع في مساماتها، ويلون الرؤية التي تتولاها. فيفضي الحَسَن إلى الحَسَن، وينتهي القبح إلى القُبح. ولسنا نعتبر القبح مرفوضا جماليا، بل قد يكون القبح موضوعاً جمالياً محضاً، غير أن التعبير الذي يتولاه يتوخى أن تنتهي المقدمات إلى نتائجها التي هي لها ضرورة. فالتصوير الفني له منطقه الخاص الذي يتولاه الوعي الفني. لذلك حين نقرأ ل "عمر أبي ريشة" تعبيره التالي عن العنصر الموالي نجد للجمال، والهيبة، والرشاقة، والحسن استمرارية، لا يعترضها نشاز طارئ، يشوش عليها مكانتها ورونقها. فهو يقول:

وحيالـــي غـــادة تلعـــب في	شـــعرها المـــائج غـــنجاً و دلالا
طلعـــة ريـــا، وشـــيء باهـــر	أجمـــال؟ جـــل أن يـــسمى جمـــالا
فتبـــسمت لهـــا، فابتـــسمت	وأ جالـــت فيَّ ألحاظـــاً كـــسالى

تقوم "الواو" بربط هذا العنصر بسابقه في المشهد ربطاً لا نجد فيه من مقاله النحاة، ما يجعله للعطف دون الترتيب. بل نجد فيه –انطلاقاً من منطق المشهد السردي - ترتيباً وتراخياً؛ إذ انتباه الشاعر للغادة لم يكن فورياً بعد الإقلاع، وإنما هناك مدة يكون قد استغرقها الدفق الحياتي الواقعي قبل أن يجد الشاعر في الفتاة الأوصاف التي قدّم. لذلك يكون التعرُّف النحوي على وظيفة العناصر في البناء المشهدي ناقصاً، لا يمكن الاعتداد به والاستناد إليه. لأن للتعبير المشهدي منطقه

---

[1] م.س.ص: 74.

الخاص الذي يخترم حدود التقعيد النحوي، وينتهك قواعديته. فالواو التي تمدنا بفيض من الإحساس الزماني والمكاني، تقدم لنا العنصر الثاني متساوقاً مع جمال وجلال العنصر الأول.

إن تدبُّر حقيقة مكونات العنصر الجديد، وتراتبها في النسق المشهدي، يكشف عن تدبير جديد للصور الجزئية التي تؤسسه. إنها غادة.. تلعب في شعرها المائج غنجاً ودلالاً.. طلعة ريا.. شيء باهر.. جمال جل أن يسمى جمالا.. ابتسمت.. ألحاظ كسالى. فإذا حاولنا تصنيف الخصائص المادية والمعنوية لمثل هذه العناصر، وإحصاء نسبها، رأينا توزيعاً يمس القصد التعبيري أصالة. وكأن التعبير وهو يتحسس العناصر وطبيعتها لا يريد أن يسترفد الكل دفعة واحدة، حتى ولو ألجأه ذلك إلى ضرب من التبضيع في الذات التي لا تُبضَّع. بيد أننا نتابع في فعله عمل العين التي تتحرك سريعاً على وجه المنظور. إنها تدرك أولاً الكلية، ثم الملفت البيِّن، ثم تحاول تقييم المنظور لتنتهي إلى حكم. وعليه يكون من حصادها ما يلي:

1 - الكلية. ← غادة.

2 - الملفت البيِّن. ← شعر مائج.

3 - تقييم المنظور. ← شيء باهر.

4 - الحكم. ← أجمال؟. جلَّ أن يسمى.

كثيراً ما عاب بعض النقاد على الوصف تبضيع المرأة إلى عين، وشعر، وجسد.. وردّوا ذلك إلى الحسية المادية الطاغية. بيد أننا ونحن نستمع إلى منطق المشهد الفني، نلمح حقيقة جديدة في هذا الفعل. إن المقدار المحدد للعنصر في المشهد، والمساحة المخصصة له فيه، والرتبة التي يحتلها في نظام العناصر، يفرض على الشاعر أن يسلك هذا المسلك، تحاشياً للحشو الذي رأيناه من قبل: إما إقحاماً لجزئيات لا طائل وراءها، وإما إسهاباً يبدد الطاقة الشعرية في غير بؤرتها. فالعنصر على الرغم من احتلاله الرتبة الثانية في المشهد (ثلاثة أبيات) يظل عنصراً مُمهِّداً فقط لما يليه في منطق السرد. فهو يحتل المرتبة الثانية في التوالي السردي، والثانية في الهيمنة. وليس هذا التعادل حتمياً، بل هو محض مصادفة. إذ العنصر الثالث في التوالي السردي لا يملك من المقدار إلا بيتين، والرابع فيه لا يملك إلا بيتاً واحداً.

إن الوقوف على هذه الجزئيات في العنصر، يفرضها الطابع العام للمشهد، كما يقتضيها المقدار المخصص للعنصر في فسحته. فإذا عدنا إلى اللوحة الزيتية وراقبنا عنصراً مهيمناً فيها، وجدنا الاهتمام بالجزئيات يأخذ قدراً من العدد، والتناسق، والاكتمال، ما لا يأخذه عنصر ثانوي يقع على مبْعُدة من العنصر الأول. فالشجرة التي تكون في مقدمة اللوحة تظهر كاملة الشكل، واللون، والظلال، أما التي تقع في عمقها لا تكون إلا "لطخة" من لون قاتم، أو بعض ظل خافت.

أما وقد تمّ لنا هذا الفهم في حقيقة التوالي في العناصر وتساوقها جمالاً وقبحاً، يبقى علينا تدبر مسألة التعبير والقيم الأسلوبية التي ترافقها. فإذا قلنا أن التعبير شبيه بالروح الساري في العناصر يلونها، متخللاً مساماتها، مسبغاً عليها من ذات الشاعر ألوان الرؤية والاتجاه. فإن ذلك لا يتم إلا من خلال الأساليب التي يتوخاها لذلك الغرض التعبيري.

إننا لا نقصد بالأسلوبية ذلك العلم الذي درج على تدبر الصنيع الفني في شكله التعبيري وأدواته. وإنما نريد ما يقصده البعض ب"الأسلبة" "STYLISATION" أي الكيفية التي يختارها الشاعر لغرض التعبير. وكأننا إزاء التعبير قيمةً، لا تتحقق إلا من خلال فعل آخر هو الأسلبة. أي وضع القيمة التعبيرية في ظرف أسلوبي خاص يكون أسلبة لها. ومن ثم لا ينتهي العنصر المشهدي عند الانتقاء، والاختزال، والمقدار، والترتيب، والتعبير، بل يحتاج أخيراً إلى أسلبة تكسوه نهائياً شكله المنتهي.

وإذا عدنا إلى إقلاع الطائرة عند أبي ريشة نروم العناصر الأسلوبية التي تعطي للتعبير وجوده المحقق فنياً، كان علينا من جديد اللجوء إلى الإحصاء، متجاوزين هذه المرة الحركة التي شهدناها في الفعلين: "وثبت" و"تهادت"، بل في فعلين آخرين: "تستقرب" و"تسحب". ذلك أن فعلي الحركة الأولين يحتاجان إلى غاية لفعليهما:

- وثبت ⟵ تستقرب ⟵ النجم. (مجالا)

- تهادت ⟵ تسحب ⟵ الذيل. (اختيالا)

إن الشاعر يهندس المعنى عبر أسلبة واضحة: **فعل** (وثبت، تهادت) **وغاية** (تستقرب، تسحب) **وهدف** (النجم، الذيل). مقيماً ضرباً من التوازي بين الشطرين في الكم والعدد، ليحقق الاعتدال الأولي الذي ينتظم القصيدة. بيد أن هذا الاعتدال المادي سيكسره اعتلال معنوي حين الحديث عن انتكاسة السائل أخيراً. وهي الدرامية

التي تسعى إليها القصيدة في نهاية دفقها وتوتراتها. وتلك هي معضلة الرومنسيين حين يُواجَهون بانكفاء الجمال أمام قبح الواقع. إنهم يسعون إلى تشييد صروح خالدة للجمال في حين يتخونها الاعتلال الحاصل في الحياة.

أما إذا راقبنا أسلبة العنصر الثاني في المشهد بغية تجلية القيمة التعبيرية فيه، لاحظنا صنيعاً جديداً، لا تمليه رغبة الشاعر وإرادته. بل للعنصر المشهدي إرادة أخرى تستكتب أسلوبها الخاص من خلال التوتر والدفق الشعري. ذلك أن الوصف استرسال وراء العناصر الموصوفة، فهو أشبه بالحركة التي تقوم بها عين المصوِّرة أثناء متابعة عناصر الصورة. لذلك يختفي عنصر التوازي، وتتراجع الهندسة القائمة على التناظر والمقايسة، ويدور البيت الشعري على أخيه، وكأنه يطلب منه استطالة تتسع لاسترسال الوصف، حتى تستوفي الدفق الشعري. وحين يتراجع الوصف، فاسحاً المجال إلى التقييم، يتعثر النَّفَس الشعري، وتنقطع سيولته، فيحتاج إلى الفواصل والنقاط، وعلامات التعجب وغيرها..

وإذا راقبا أبيات العنصر المشهدي، وجدنا البيت الأول فيه خالياً من علامات الوقف، وكأنه ينوي التدوير على تاليه. أما البيت الثاني فيه، فيحتاج إلى علامتين: فاصلة يتريث فيها النَّفَس قليلاً لاستعادة الوعي، وعلامة تعجب تقطع النَّفس كلية، ليقوم وراءها تقرير جديد.. "جلَّ أن يسمى جمالا ! ". أما البيت الثالث فلا يحتاج إلا إلى علامة واحة لتوقيع حركة العلاقة الناشئة بين الشاعر والفتاة. (تبسمت..، فابتسمت..). إنها الحقيقة التي تصرفنا عن اعتبار الأسلبة مسألة متعلقة بالجانب اللغوي وحده، وإنما هي تقنية كتابة النص الشعري، تحضيراً لإنشاديته.

5 ـ التعبير والمشهد:

إذا كان قد تحقق لنا فهم التعبير في كونه الروح الساري بين العناصر يلونها بما استرفد من خصائص الذات المبدعة ثقافة، ومزاجاً، وفهماً، ووجهة، وخبرة بالحياة.. وأن الأسلبة تنصرف إلى إلباس التعبير ثوبه اللغوي والكتابي عرضاً وإخراجاً، أيقنا أننا أمام عملية يقع معظمها في أغوار الذات، وما يبين منها، ليس إلا الجزء الطافي على السطح. وكأنها جبل الجليد الذي تغيب ثمانية من أجزائه تحت الماء. فما يتراءى من ضخامته لا يعبر حقيقة عن كتلته الحقيقية. كذلك الشأن في الأثر الفني الذي لا يعرض المنجزُ منه إلا شكلاً منتهياً سبقته محاولات مضنية، لا يعرف عنها المتلقي

شيئاً، اللهم إلا تحسُّسها من خلال ما يجد في روعة الصنيع، وما تلتقطه ذائقته من آيات الاستحسان.

إننا حين نقرن بين المشهد والتعبير هذه المرة ينصرف اهتمامنا إلى تصيُّد نسب التوافق بينهما، ودرجات التكامل التي تفضي إلى عبقرية التأليف. فكثيراً ما يكون المشهد المنتقى من الدفق الحياتي جليلاً، مهاباً، عامراً بالدلالات، وتزري به الصياغة التعبيرية التي لا تلتقط منه إلا النزر القليل، مبقية خير ما فيه في طيات الغفلة والنسيان. ومراقبة الشعر العربي من هذه الزاوية، يكشف عن تدارك الشعر لبعضه بعضاً. وكأن الشعراء حين يُطلُّون على أقوال غيرهم، يجدون فيها من الغفلة والفجوات ما يستدعيهم إلى عمليات التدارك والإتمام. وكتب الأدب القديم تعرض هذا الصنف من النشاط عرضاً، إما في أبواب السرقات، أو في أبواب الاستجادة والاستحسان. وهي في صنيعها ذاك، تكشف عن دور القراءة الناقدة التي تفطّنت إلى هذا التخوُّن في تجاوز المشهد لتعبيره، أو تجاوز التعبير لمشهده. ففي الأول يكون الانتقاص، وفي الثاني يكون التمحُّل، واللجوء إلى ضجيج اللغة، والتهويل والمبالغة.

وعندما نعيد الاستماع إلى "أبي ريشة" في عنصر آخر من عناصر المشهد، نلحظ الحيطة في ابتغاء المواءمة بين المشهد والتعبير. وكأن الشاعر يهندس القصيدة هندسة بيِّنة، لا مجال فيها للمصادفة والاسترسال اللاهي الذي يفتح منافذ اللاوعي على الإبداع.

حقيقة لا يمكن استبعاد اللاوعي عن العملية الإبداعية، وكل قول يروم ذلك إنما ينمُّ عن جهل، وسوء تقدير. ولكن عمل اللاوعي يكون في أشد توتراته في الجزء الخفي المستور من العملية الإبداعية ذاتها. حين يلتقي الحضور والغياب في صلب الفكرة، وما يعتورها من أحاسيس وافدة، وما يصعد إليها من أغوار الذات من امتدادات تتجه صوب الماضي السحيق. هنا يمكن الحديث عن اللاوعي، حديثاً فيه كثير من الصدق والمعقولية. أما حين تمثل المادة التي تحولت من الموقف العام إلى الموقف الفني، وانتابها الاختزال والتصفية، فلم يعد للوعي من دور سوى تسريب بعض الشارات التي تلحق الأسلبة وتلوِّنها، لتكون فيها دالة على النشاط الخفي الذي كان قائماً من قبل في أعماق الذات.

وليست القصيدة إنشاء تستجمع مواده من الحضور وحده، شأن المواد البنائية التي يعمد إليها الصناع، بل للمواد المستجمعة امتداداتها الخاصة زيادة على امتدادات

الذات نفسها. فالمواد ليست بريئة كل البراءة، ولا خالية من القبليات خلو الحجر، والصوت، واللون، بل المادة في الشعر لها حياتها الخاصة التي استلبتها من الاستعمالات القبلية، ولها معانيها الصميمة التي أكسبها إياها الوضع. إنها في شرطها ذاك واعية، وغير واعية: واعية حين تقدم دلالاتها الأولية عارية من الغموض، وغير واعية حين تقدم بين يديها أطياف الماضي وظلاله.

إن الوعي الشاخص أثناء عملية الإنشاء يملي على التعبير موافقة المشهد واستغراقه. وتكون الموافقة من خلال صرف اللغة: تعابيرها، وصورها، وتشبيهاتها، واستعاراتها، وكناياتها، وبديعها.. نحو التوافق الذي يخلو من التعارض والتناقض، ويبتعد عن التمحُّل والإسفاف. فقد رأينا في المثال الذي سقناه من قبل عن مشيِّعي الجنازة، كيف أزرت صورة السكارى بجلال الموقف، وذهبت بجمال المشهد الذي ارتفع في علياء التوتر. غير أن الصورة التي ساقها التشبيه أزرت به، وانخفضت به من عليائه إلى حضيض الإسفاف والتمحّل. وكأن الشاعر سها طرفة عين، فلم يقدم له الوعي المتراجع سوى هذا الصورة.

إننا إذا استمعنا إلى "عمر أبي ريشة" في عنصر آخر من عناصر المشهد باحثين عن التوافق بين التعبير والمشهد، من حيث الاستغراق والاشتمال، أمكننا رصد ما نقدمه من خلال عملية تتجلى في براعة الموافقة بين سعة المشهد واتساع التعبير له. غير أننا سنختار من القصيدة أدق اللحظات الإبداعية حرجاً، وأكثرها وعورة بالنسبة للشعراء. ففي عنصر المحاورة بينه وبين الفتاة – والتي عددنا مقدارها ببيتين فقط – يحاول الشاعر أن يدخل الأحاديث التي دارت بينه وبينها في مجال ضيق حرج. قد يقول أحدنا أنهما تحدثا في السياسة، والآداب، والفن، والتاريخ، وغيرها... لتغطية طول الرحلة. وقد يكون كل ذلك صحيحاً، إذا استأنس أحدهما للآخر. ولكن الصعوبة الحقة في إدخال كل ذلك في الحيز المخصص له من التعبير المشهدي. إنها عملية أشبه شيء بإيلاج "الجمل في سمّ الخياط". غير أن الشاعر يقول:

وتجاذبنا الأحاديث فما انخفضت حساً ولا سفت خيالا

كل حرف زل عن مرشفها نثر الطيب يميناً وشمالا

فإذا كنا نتحدث عن عبقرية التوافق بين المشهد والتعبير، وعن الاقتدار الشعري في التصرف إزاء مثل هذه المواقف، فإننا لا يمكن أن ندرك حقيقة الاقتدار إلا حين

نقوم بعزل العناصر عن بعضها بعض، مبقين على الدال منها على التنوع والاختلاف. ولننظر في البيت الأول متفحصين مركباته اللغوية والدلالية. إن فعل "تجاذب" فعل مشاركة يقتضي فاعلين. ومنه نستخلص أن الحديث لم يكن من طرف واحد، بل كان "مجاذبة" بينهما فيها من التوافق والاختلاف، ما يوحي به فعل التجاذب الذي يفصح عن الشد والإرخاء، وكأن الحديث شبيه بالحبل بين ساحبين، يشتدُّ إذا صادف الاعتراض، ويرتخي إذا لانت المواقف. فالفعل بهذه الصيغة الصرفية قد استطاع أن يستوعب طرفاً كبيراً من طبيعة الحوار الذي دار بينهما، كاشفاً عن طبيعة العقل والثقافة في كل واحد منهما. فالشاعر ليس أمام ذات سالبة تتقبل منه ثرثرته، وإنما يقف. مام ذات لها من الفكر والحدة، ما يجعلها ترد عليه أفكاره.

أما الكلمة الثانية "الأحاديث" فتستغرق ما ذكرناه من تعدد المواضيع وتشعبها. إنها أحاديث وليست حديثاً واحداً. وكأننا نلمس من هذه اللفظة ما يعضد فهمنا لأبعاد اللفظة الأولى. فالخروج من حديث إلى آخر، قد لا يكون فراراً من المواجهة، بقدر ما يكون تداعياً تفرضه حرارة النقاش. كأن تجد نفسك في ميدان الفن تستنجد بالتاريخ، والفلسفة، وعلم النفس، وغيره... إنك تعدد المجالات المعرفية وأنت تتحدث في موضوع واحد. ومنه كانت "الأحاديث" دليلاً آخر على تفرُّد هذه الفتاة. عند هذا الحد يأتي حكم الشاعر في مُحاوِرَته "فما انخفضت حساً، ولا سفّت خيالا".

والجميل في هذه العبارة يكمن في لفظي "حس" و"خيال" إذ ليس يخفى على الدارس أن الحس يتجه صوب الإدراك العقلي التجريبي علماً، وينصرف الخيال إلى التذوق الجمالي فناً. إنه من خلال اللفظين يقيمها كياناً متزناً، له حظ من العقل، وآخر من القلب. فليس في عقلها انخفاض الجهل والبلادة، وليس في قلبها إسفاف السطحية والفتور.

لو اكتفى الشاعر بهذا البيت الفريد لاستغراق المشهد في التعبير لكفاه، ولكنه كريم أمام إعجابه بالحسناء. يريد أن يُحال ذلك العقل الصافي، والقلب الفياض في ذات هي عنوان الحسن والجمال. فيجعل طريقتها في الحديث هي الأخرى إبداعاً يتوافق مع حسنها، إذا ليس في حديثها ـ على الرغم من المحاورة والتجاذب ـ ما يستثقله السامع، بل ما يهفو إليه طالباً الاستزادة، كإقباله على الطيب يتشمّمه.

إن التعبير لا يكتسب قوته الدلالية إلا من خلال استغراقه المشهد فيكون له شأن الكسوة السابغة التي لا تكشف عورة، ولا تبدي عيباً. ومحط الإعجاب أن لا يجد المتلقي ما يزيده على التعبير إن هو قلّب المشهد وعناصره تقليباً بليغاً، متجاوزاً حضوره إلى الغياب. بل كلما تجاوزنا قصد النص إلى قصد الخطاب، بدا لنا التعبير مسألة لا تقف عند المسائل البلاغية والأسلوبية كما كنا نعتقد، بل يتعداها إلى الإنشاء. وبعده تكون القصيدة في حاجة ماسة إلى عامل جديد يرفع المشهد إلى التلقي.. ذلك هو الإنشاد.

الفصل السابع
الأثر الفني إنشاء وإنجازاً

بقلم: ميكال دوفرين
ترجمة وتعريب: حبيب مونسي

1 ـ تقديم :

على الأثر الفني أن يقدم ذاته للإدراك! ويجب إنجازه لينتقل من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل. ويتحتم على الإنجاز – على الأقل – بالنسبة لبعض الآثار التي تقوم على الرموز في انتظار من يفعلها. عندها يمكننا أن نتحدث عن وجود افتراضي ، حتى وإن كان الأثر منتهياً لا يضيف إليه الإجراء شيئاً على إلى مقصد المؤلف. وضرورة التحقيق – مثلما يقول لنا "إنغاردن" "INGARDEN" يفرضها علينا الأدب المسرحي مثلا. فعندما أقول مسرحية أشعر أن ثمة شيئاً ناقصاً أحاول إتمامه، وأنا أفكر – في شيء من الغموض ، وحسب معرفتي بالمسرح - في الإخراج و المواقف، والنبرات. وكأن ما أفعله إنجاز خيالي ، بيد أنه يبعث الحياة في النص، ويضيء عتمته. فكلمة تأخذ معناها لأنها تنفلت مثل الاعتراف، وأخرى لأنها تنفجر، ومشهد يغدو دراميا فقط للوجود المحتشم لشخصية ملكية صامتة، وعبارة " كم استثقل هذه الزينات، وهذا الحجاب الفضفاض" تستدعي حركة نوعية، أو زياً خاصاً. فإذا كان المؤلف في بعض الأحايين قد عمد إلى تسجيل إشارات تخص الديكور ، أو اللعب، فذلك لأجل القارئ أولاً حتى يثير خياله في الحدود التي يسمح الكتاب فيها بمضاعفة المشرح المشاهد للمسرح المقروء. وفي واقع الأمر ، يكون جهد التخييل الذي أسديه للنص، حين يعترض إدراكي المباشر خط الكلمات، في خدمة الحكم، دون الإدراك. لأنني عندما أنجز المسرحية وفق قدراتي الخاصة، فإنني أسعى قبل كل شيء إلى الفهم، إلى الاكتشاف، أو إلى مناقشة المعنى. إنها حقيقة القراءة. ففي غياب الوجود الحسي الذي يتحول الأثر بموجبه إلى موضوع جمالي ، يقوم الأثر مادة للتفكير ببنيته

ودلالته. بيد أنني في المسرح أتلقى السحر، أما في القراءة فإنني ببرودة أتدرب على ذكاء النص، والاستفادة الحسنة منه. ومن ثم تقدير الأثر . إنه التقدير الوحيد الذي تنتظره المسرحيات التي لم يتسنَ لها حظ الوقوف على الخشبة .. وعندما لا أقف منها موقفاً إستيطيقياً، فإن الأثر لم يتحقق عندي موضوعاً جمالياً. وذلك الاكتشاف يحققه الإنجاز الفعلي للمسرحية. وقبل البحث عن التغيير الذي يحمله الإنجاز لأصول الأثر ، لنرى كيف تفرض بعض الفنون إجراءها الخاص الذي يميزها عن غيرها .

1ـ الفنون التي يكون فيها المنجز غير المؤلف:

إن الفنون التي تقتضي إنجازاً، هي تلك الفنون التي يكون فيها إجراؤها مرحلة منفصلة عن إبداعها. وقد نسمي العرض الأول للمسرحية إبداعاً، حتى وإن كان الممثل غير المؤلف، يحقق فيها لذاته نعت الفنان. ومن دون شك يظهر الفرق شاسعاً بين الإنجاز والإبداع في العلاقة بين المهندس المعماري والمقاول. وبدرجة أقل أقل بين مصمم الرقصة والراقص. لأن فن "الباليه""BALLET" هو الفن الذي لا وجود له في غياب المنجِز، لأنه يفتقر إلى نظام من الرموز المحددة، وتتعين قيمته من قيمة المنجز وحده. وبغض النظر عن المهندس المعماري، فإن ادعى الممثل والعازف والراقص نعت الفنان، فلإحساسهم جميعاً بضرورتهم للفن... كيف ذلك؟

مثلما يرى "هيغل"HEGEL"فإن الفكرة تمر عبر الطبيعة. وهنا يمر الموضوع الجمالي عبر الإنسان، ويصير الإنسان مادة.. مادة نفسية، أكثر طواعية وأقل تمرداً، ثم تختفي كلما كف الإنسان عن التمثيل. فإذا كانت مادة الأثر هي المحسوس، فإنه يتوجب على المحسوس أن يكون من إنتاج الإنسان، مثلما تكون الأصوات نتاج العازف، أو أن يكون المحسوس جسد الإنسان عندما يتجلى للرؤية، مثلما هي عادات الراقص ومن قبل الممثل.

2 ـ فما هو إذن قانون المنجِز؟

إنه مثل العبد - حسب أرسطو - إرادته ملك يمين سيده. وإرادة المنجِز ملك يمين الأثر. إنه مسكون، محروم، طيع لِنيَّة خارجية. إننا نعلم كيف طور "سارتر" "SARTRE" التناقض الشهير ل"ديدرو" "DIDEROT" مبيناً كيف يستحوذ الوهمي على الكاتب، فيغدو غير واقعي في الشخصية التي يتقمصها. إذ ليس المطلوب القيام

ببعض الحركات تحت الطلب، والإذعان لسلسلة من الإيعاز. فليس النص خطاطة نكسوها أقوالاً وأفعالاً. وإنما المطلوب أن ننفخ فيه الحياة، فيحيا بذاته. فالممثل الذي يبدع — مثلما نقول - دورا من الخلال الحياة التي يبعثها في الأثر، يحق له أن ينعت نفسه فناناً. فالفكرة التي ينطوي عليها الأثر — إذا رغبنا في العودة إلى تعبير "هيغل" - لا تطالب بالترجمة وحسب، وإنما ترغب في الحياة، حتى تكون بحق فكرة. لأن الفكرة التي تظل حبيسة العتمة الداخلية ليست فكرة، قبل أن تثبت جدارتها. وهكذا.. فبواسطة المنجِز، وعبر الإنسان، يتجلى لي الأثر ويخاطبني. الإنسان ذلك الموضوع الدال بامتياز.

ومن دون شك فالدلالة تأتي من الكلمات التي يتلفظ بها الممثل، أو من الأصوات التي يصدرها العازف. وليس للكلمات من معنى إلا حين الجهر بها. حين تعود اللغة إلى وضعها الأول، وضع الكلام. لأنه يتعذر فصل الكلمة عن المُشكّلات الجسدية التي ترافقه، والنبر، والإيماءات، وما يسميه "هوسير""HUSSERL"نوعية المظاهر، لا تظهر المحتوى السيكولوجي فقط، وإنما تظهر كذلك المعنى. أو بالأحرى المعنى مشدوداً إلى المكون السيكولوجي. وما نقوله ليس مفصولاً عما ننوي قوله، والكيفية التي نقوله بها. ولهذا السبب لا يمكن تذوق القصيدة الشعرية تذوقاً تاماً قراءةً، وإنما يكون التذوق كلياً حين الإنشاد. وأكثر من ذلك فيما يخص المسرحية. فمن خلال الصوت تصير اللغة حدثاً إنسانياً، يقوم فيه الرمز بدور كامل، كذا الأمر بالنسبة للرموز الموسيقية. ولا يصوِّت الكمان إلا إذا صوت الإنسان ذاته. فالآلة في يد العازف كالحنجرة في صدر المغني. إنها امتداد لجسده.. وفي الجسد تتم حقيقة التقمص الموسيقي. غير أنه الجسد الذي هذبته الآلة، وخضع للتمرين الطويل، ليتحول بدوره إلى آلة. ذلك ما نشهده بصورة واضحة في قائد الجوقة.. فهو كالمخرج، أو مصمم الرقص، الوسيط الضروري بين الأثر والمنجِز.. يأمر .. يوجه الإنجاز.. لأن الأثر يجد وحدته في ذاته.. فيجري منه مجرى الدم.. يسكنه.. ويمكّنه أخيراً من الظهور بواسطة إيماءاته ـ حتى وإن كانت حركاته بسيطة في كثير من الأحايين ـ بنفس الصورة التي يحقق بها الراقص في ذاته الرقصة. وتغدو الموسيقى والرقص لغة دالة، ما دامت مُبلَّغة من طرف الإنسان.

وحتى يتسنى لنا فهم ما يسديه المنجِز للأثر، يجب علينا أن ندرك أنه على الأثر أن يتطابق مع المنجِز الذي يلتمسه. وما فيه من رشاقة تقاس بمدى فرحة التمثيل.

وأحسن بوادر القبول، أن يقول المخرج لنفسه: هذه مسرحية قابلة للتمثيل. عندما يعن له كل مشهد مندمجاً مباشرة في موقف على الركح، وكل حوار في هيئة. عندما تتبع المسرحية منطقاً جسدياً وحركياً. وفي الموسيقى يعطي المنطق الجسدي للفن إيقاعه المتميز. وبقدر ما يكون العازف فرحا مرحا، تكون الموسيقى كذلك. بل ينصاع المؤلف عادة أثناء التأليف إلى جذب جسده، فيحاول تجريب بعض جمله على البيانو. قد يكون جسداً روّضه التدريب الطويل، وأعطاه عفوية كاملة، تمكنه من الاتحاد الطبيعي بالأثر. بل يتوجب كذلك أن يكون الأثر مبيتاً.. مضبوطاً.. شريطة أن يختفي العنت تحت ستار السهولة المحسوس.. قد تكون الرياضيات رشيقة إذا كانت القواعد في خدمة التلقائية.. فالأذن تعشق ما يروق للأصابع عزفه. وكيف تكون قيمة الرقصة إذا ضجر الراقص من حركاتها؟ ولم ينفتح جسده على إمكاناته القصوى التي يطيقها؟ هكذا إذن يقوم الإنجاز بإثبات قيمة الأثر.أو –على الأقل - تلك الميزة الأساسية للعب الحر المحسوس الذي يسديه المنجِز. وذلك وحده كاف لتحديد مسؤولية المنجِز، فيتحتم عليه الإخلاص للأثر كلما قام بتجليته.

3 ـــ الإخلاص لماذا؟

إننا نصطدم منذ الآن بمشكلة قانون الأثر قبل الإنجاز. هذه المشكلة تجد تمثيلها الخاص بالنسبة للمشاهد أو الناقد،أو الممثل،في دائرة: فعندما نترك الموقف الاستيطيقي لتذوق تمثيل الأثر، فإننا نقيس التمثيل انطلاقاً من الأثر، لأننا نعرف الأثر استناداً إلى التمثيلات السابقة. بيد أنه يتحتم علينا الاعتراف بحقيقة للأثر، مستقلة عن الإنجاز، أو سابقة عليه. فالمقصود هنا ليس هو معرفة الأثر قبل الإنجاز بقدر التحقق من أن الإنجاز يلبي كيفية الإنجاز التي يرغب فيها الأثر حتى يتجلى موضوعاً إستيطيقياً. ولذلك نتحدث هنا عن الحقيقة لا عن الواقعية، فواقع الأثر هو كونه على الهيئة التي هي له منجزاً أو من دون إنجاز. أما حقيقته فهي في ما يرغب الأثر أن يكونه، وما يحققه الأثر بواسطة الإنجاز. إن الموضوع الإستيطيقي هو الموضوع الذي نحيل عليه ضمنياً للحديث عن الأثر، ولتذوق إنجازه. إن وجود الأثر، يكشفه الإنجاز أثناء التحقق. فليس لنا إلا فكرة ناقصة عن الأثر ما دمنا لم نشهد إنجازه، أو على الأقل لم نتمثل ذلك في خلدنا. إننا من خلال إنجاز الأثر نقصد حقيقته. إنها الحقيقة التي توجه حكمنا على الإنجازات السالفة للأثر، وكذلك الإنجاز المشاهد.

ومن أين لنا بمثل هذه الحقيقة إن لم تكن من الإنجاز نفسه؟ يكتسب تجلي الأثر ضرورة قد يكون معها الإنجاز إما موجهاً للحكم، وإما مخلاً به، حين يفرض علينا صورة نهائية للموضوع الإستيطيقي، كارتباط "موت الإوز" "la mort du cygne" في أذهان العامة ب "PAWLOVA" و"بيتروشكا" "PETROUVCHKA" ب "نيجنسكي" "NIJINSKI" و "كنوك" "KNOCK" ب "جوفي" "JOUVET" و"أونذين" "ONDINE" ب "مادلين أوزيراي" "MADELEINE OZERAY" باعتبارها تقمصات كاملة تنفي غيرها. ويكمن خطر مثل هذه الارتباطات في كونها تستند إلى تقليد لم يعترض عليه أحد من قبل، دون النظر إلى إخلاصها للأثر. حينها تغطي الوجه الحقيقي للأثر، وتشوه الحكم. وأخطر من ذلك – أحياناً - قد تؤثر على الإبداع الفني في حالة تمثل هذا الأخير الإنجاز المشهور والانضباط وفق خصوصياته.

لقد اقتضت الضرورة واحداً مثل "ليفار""LIFAR" لتليين التصور الضيق للرقص الكلاسيكي، من غير إخلال بالتقاليد. وواحد مثل "فاغنر" "VAGNER"، ومن قبل "بارليوز" "BERLIOZ" حتى يعطي للجوقة سعة جديدة. وواحد مثل "دو بوسيه" " DEBUSSY" ليعيد للبيانو وحداته الثمانية، وللعازف ألفة جديدة بآلته. ولكن لنضع جانباً هذه الحالات الخاصة. ألا يحق لنا أن نقول أن الإنجاز يخترع دائماً حقيقة الأثر؟ إنه تأويل.. ومعنى ذلك أنه غير مثبت في الأثر قبل الإنجاز، ما دام الأثر يتحمل تأويلات أخرى ممكنة تتغير بحسب تغير الحقب.

يحسن بنا أن لا ننزلق في منحدر النسبية الإستيطيقية، فمن دون شك يرتبط فهمنا للأثر بإنجازاته، والتي ترتبط بدورها بواقع تاريخي. و"موليير""MOLIERE" لا يؤدي الآن مثلما أداه "موليير"نفسه من قبل، ولا يفهم، ولا يتذوق مثلما كان الشأن في أيام "موليير" هناك حياة للأثر عبر التاريخ، يرتبط بتاريخية الثقافة الإستيطيقية. وكل حقبة تفضل بعض المواضيع الجمالية على حساب أخرى، أو تتناسها جملة وتفصيلاً. كما يرتبط نماء الأثر أو تحجره، غناه وفقره، بقدر الحماسة التي نسديها له، والمعنى الذي نكتشفه فيه. هذه التحولات مرتبطة بإنجازات الأثر المختلفة. ولنا الآن رأي في تاريخية التأويلات المتعددة. ذلك لأنه –في التاريخ - تظهر أو تسعى إلى التحقق أشياء تتجاوز التاريخ، وليس لها حقيقتها في التاريخ. وأكثر من ذلك، فالتاريخ لا يضاء إلا بواسطة ضوء هذه النجوم الثابتة. فإذا أخذنا الكل من حركة التاريخ فلن يكون هناك تاريخ. وفي ضوء هذا الفهم تقوم التقاليد المختلفة للإنجازات بإنشاء التاريخ الذي يسعى

بدوره إلى إظهار حقيقة الأثر عبر المحاولات والأخطاء المتكررة. وأنه توجد حقيقة للأثر في حاجة ماسة إلى إلى إنجاز يظهرها، ويصدر حكمها ـ في ذات الآن - على ذلك الإنجاز.

قد يحدث، للتأكد من قيمة الإنجاز، أن نعود إلى مقصديات المؤلف. وأكثر من ذلك قد نصدر حكمنا على الإنجاز من دون معرفة سابقة بالمؤلف والأثر. لأن الإنجاز وهو يبرز الأثر يكشف قيمته. فيكون أكثر حساسية لأخطائه من حسناته. فإذا كان الإنجاز حسناً، فسح المجال أمام الأثر ذاته. عندها يتطابق الجوهر والمظهر في تجل واحد. ونكون إزاء الموضوع الجمالي مباشرة. ويترتب على الخطأ تشويش التطابق. وينتابنا إحساس الصوت النشاز الذي يظهر في غير موضعه، فنرجع الخلل المحسوس إلى الإنجاز لا إلى الأثر نفسه. كالاعتدال الذي تشوبه السرعة بينما حركة التمثيل متباطئة، والديكور المزخرف بينما قفزة الراقص العمودية ثقيلة. ينقطع مفعول السحر. ساعتها نعاتب المنجز قبل محاسبة الأثر. مادام التخون يلحق الإنجاز وحده.

هكذا تستدير الدائرة، ويجد الأثر تمامه في الإنجاز، ولكنه ـ في ذات الآن - يحكم على الإنجاز الذي يتجلى من خلاله. فالفرض الذي يتحقق ـ إذا كان الأثر في جوهره فرضاً ـ يظل فرضاً بالنسبة للإنجاز، وبعبارة أخرى، فالوجود الفعلي للأثر وجود معياري. وعلى الواقعية أن تُجلي حقيقة تترجم عن نفسها. وتاريخية الإنجازات لا تجعل حقيقة الأثر نسبية، ولا تقلل في شيء ذلك المطلب المتأصل فيها، والذي يفرض دائماً إنجازات جديدة. لأن المظهر الضروري للجوهر لا يطابقه كل حين. الأمر الذي يجعل إنجازات مختلفة للأثر الواحد مقبولة ومستحسنة من طرف الجمهور. يقول "م.جويه" "M.GOUHIER" عن الأثر الخالد: « كل إعادة إبداع تبرز لنا صورة فريدة بشكل لا متناه، دون أن يتحول الإبداع.. بل يظل كاملاً في كل صورة» ولذلك السبب لا نحمل التاريخ مهمة التفسير والبيان المتدرج. ف "هامليت""HAMLET" "لورنس أوليفر" "LAWRENCE OLIVER" ليس أكثر حقيقة من "هامليت" "جون لوي بارو" "JEAN LOUIS BARRAULT" وليس "هامليت" الإنسان في الصورة التاريخية التي يجعله "شكسبير" يتحدث هو المصدر الذي لا ينضب، لما فيه من الغموض والنقص في كل حركة وكلمة، وإنما الأثر نفسه باعتباره جملة. ويجوز لنا القول أن حقيقة الأثر هي قبل كل شيء كونها حقيقة. فإذا كنا "عقلاً بصفة عامة" مثلما يقول "جاسبرس" "JASPERS" ولم نكن مشاهدين مدركين، وفي استطاعتنا التحليق فوق التاريخ

واستشراف كل الحقائق التاريخية للأثر، فإنه يتعذر وجود الحقيقة ذاتها. لأن جوهر الأثر يمحو مظهره. لأنها ستكون حقيقة أزلية وليست موضوعاً جمالياً.

إن الأثر مطلب لا متناه! بيد أنه يتطلب تحقيقاً متناهياً. ينجز كل مرة فيقدم لنا الأثر بوضوح وصرامة، وخلو من النشاز، عندما تدعونا كلية الأثر إلى الاحتفال فيه بالموضوع الجمالي. وما نستخلصه من حقيقة الأثر حينها، يكون حقيقة الأثر التي يفرضها الأثر علينا من جهة، وتفرض نفسها من جهة أخرى ثانية.

وإذا كان لهذا التعالي من معنى، فهو أولاً للمنجِز الذي لا يقوم بذلك إلا متخيلاً الأثر وقد أنجز من قبل. ولا يقرأ النص إلا متخيلاً أنه قد مثّل، أو عليه — على الأقل - إنجاز حقيقته. وحقيقة الأثر بالنسبة له ليست معطى وإنما هي مهمة. والحصيلة الأساسية التي تجنيها من المنجِز هي الطواعية. وذلك ما يُجمع عليه المخرجون المسرحيون. وكذلك رؤساء الجوقة. إلا أنها الطواعية الصعبة ذات الدرجات.. صعبة بالنظر إلى جملة من الأسباب المرتبطة بالأثر من وجه، وبالمنجِز من وجه آخر. لأن مثل هذه الخصال موقوفة على المنجِز: كالمهارة والذكاء. كما أن مشاركته لا تكون مشاركة منجِز فقط، بل مشاركة فنان. وكذا الأمر بالنسبة للرسام الذي يرسم الديكور، والموسيقي الذي يكتب موسيقى المصاحبة، والمخرج السينمائي الذي يشكل النسيج الخلفي ل "كريستوف كولمب" "CHRISTOPHE COLOMB" ل "كلوديل" "CLAUDEL" وأخيراً لأن الأثر، وبالشكل الذي يخرج فيه من يدي المؤلف، يترك له مجالاً واسعاً للمبادرة. إن الإنجاز اختراع، والتمثيل إبداع.. ومن هنا يعتقد المنجز أنه الهدف والغاية في حين عليه أن يعتقد أن الأثر هو غايته. وعلى ذلك تترتب بعض أخطاء التمثيل، محترمة، وملفتة للنظر، حينما تنشأ عن إفراط في الحماس والعجب.

ملاحظة:

النص جزء من الفصل الثاني "الأثر وإنجازه" من كتاب "فينومينولوجيا التجربة الإستيطيقية" ج1. ل "ميكال دوفرين" "MIKEL DUFRENNE" وقد استغنينا عن الهوامش لطولها وتسهيلاً للنشر فقط، أما ثراؤها فأمر أكيد.

الفصل الثامن
سر العملية الإبداعية

بقلم : ستيفان زفيغ.STEFAN ZWEIG
فصل من كتاب : الرسالات الأخيرة. MESSAGES DERNIERS
نشر فيكتور أتنجير. باريس1949
ترجمة وتعريب : حبيب مونسي.

1 ـ لماذا الترجمة؟

على الرغم من قدم النص الذي نَشفع به قراءتنا للتوترات الإبداعية في الشعر خاصة فإننا نأمل في الاستفادة من الفكرة التي طورها ستيفان زفيغ في كتابة الرسالات الأخيرة ، متوقفاً عند سر العملية الإبداعية التي تعيد الاعتبار إلى المؤلف، وتؤكد على حضوره في الصنيع الفني بالكيفية التي تتيح للقراءة استخلاص الجوهري في النص، الذي يمكنها من الانتشار خارجه لتجديد حياته، في فضاءمغاير لفضاء التجربة الابتدائية. وقد عمدنا إلى تعريبه بالكيفية التي يكون فيها منسجماً مع الجو العام للكتاب، خادماً لفكرة التوترات والفروض التي أقمنا عليها قراءتنا.

2 ـ النص :

لقد ظل سر الإبداع الفني- من بين أسرار العالم الأخرى - الأكثر غرابة وغموضاً. الأمر الذي دفع الشعوب والديانات إلى ما يشبه الاتفاق الضمني لربط ظاهرة الإبداع بفكرة الإلهي. ذلك أننا نجد في أنفسنا إحساساً بالفوق - طبيعي، بالإلهي كلما ظهر أمامنا "الشيء" الذي لم يكن موجوداً من قبل، وكأنه جاء من العدم. كميلاد طفل مثلاً، أو الانبجاس الفجائي لزهرة من الأرض. بيد أن دهشتنا العامرة بالتقدير والتقديس، تكون أكثر عمقاً عندما ندرك أننا إزاء حادث لا يعتريه الذبول والتحول، شأن الوردة والإنسان، وإنما في مستطاعه أن يعيش كل الأزمنة، وأن يكتسب خلود السماء والأرض، والبحر والشمس، والقمر والنجوم.

إن معجزة ميلاد "الشيء" الذي يأتي من "عدم" والذي يتحدى الأزمنة في ثبات وتجدد مستمرين، نحياه في دائرة الفن. لأننا نعلم أنه في كل سنة يظهر إلى الوجود عشرة آلاف، عشرون، خمسون ألفاً من الكتب، ولا نجهل أن مئة ألف لوحة ترسم، وأن ملايين المقطوعات الموسيقية تركّب. وكل ذلك لا يُحدث فينا أدنى تأثير خاص. وكتابة الكتب تبدو لنا حدثاً طبيعياً مثلما هو الشأن في طباعتها وتسفيرها وتجليدها، بل نرده ببساطة إلى ظاهرة الإنتاج الذي لا يختلف في شيء عن الصناعة اليومية للخبز، والجوارب، والأحذية.. ولا تبدأ الدهشة إلاّ عندما يتسنى لأحد الكتب، أو اللوحات– بفضل تقنيته وإتقانه - تجاوز الحقبة التي شهدت ميلاده إلى حقب أخرى بعدها. في هذه الحالة وحدها فقط ، ينتابنا الشعور بتحقّق العبقرية، وتجسُّدها في شخص، وتمثُّل الإبداع في أثر.

إنها فكرة مثيرة! هذا شخص ليس كالآخرين.. ينام في سرير، يتناول طعامه على مائدة، ويتزيّا مثلنا تماماً. نصادفه في الشارع، بل نكون قد تمدرسنا معاً في صف واحد، وجلسنا على مقعد واحد، ولم يكن في شيء مختلفاً عنّا. وفجأة تحدث لهذا الشخص مغامرة ممنوعة عنا.. لقد هشّم القانون الذي يطوقنا جميعاً.. لقد هزم الزمن.. ففي الحين الذي نمضي فيه ونتنهي من دون أثر يذكر، استطاع هو أن يترك آثاراً لا تمحى.. لماذا؟ فقط لأنه حقق الفعل الإ لهي للخلق، والذي تُبتَدع "الأشياء" بموجبه من "عدم" .. الذي يحوِّل الفاني إلى باقي.. لقد حقق في ذاته– ومن خلالها - السر الأكثر عمقاً في العالم.. سر الإبداع!

ماذا صنع! لننظر إلى المسألة من الخارج وحسب.. إذا كان موسيقياً، فقد أخذ بعضاً من الأصوات من السلم النُغمي، وركّبها في كيفية خاصة، انبعث منها لحن يمتلك سحر التأثير المستمر والمتجدد في أرواح المئات وألوف الملايين من الناس، إلى غاية التخوم القصية للقارات.. وإذا كان رساماً، فبواسطة ألوان الطيف السبعة، وتعارض الضوء والظل، أنشأ لوحة إذا تأملناها بقيت ماثلة في أعماقنا. وإذا كان شاعراً فقد أخذ بعضاً من مئات الكلمات، من الكم الهائل الذي يشكل اللغة، وجمّعها في كيفية قصّدت القصيد الخالد. وإذا كان روائياً أو مسرحياً، فقد اختلق شخوصاً قريبة منّا، نتعرف فيها على الأخوة والأصدقاء. وهم ـ بذلك ـ مثله يحملون في ذواتهم القدرة الإلهية التي تقهر الزمن. وبهذا الفعل الخارجي قلب قانون الطبيعة،

وأبدع مادة تدحر الموت. ومن العدم بعث "شيئاً" أطول عمراً من الخشب والحجارة. وبفضله تجلى الخالد - ولنقولها بشجاعة - تجلى الإلهي في الأرضي.

ولكن، كيف حقق هذا الشخص الأعزل هذه المعجزة؟ وبأي كيفية تسنى له - هو وحده - ذلك؟ من بين ملايين الناس، وبواسطة المواد الشائعة نفسها.. اللغة.. اللون.. الصوت.. إبداع الأثر الفني؟ ما هي القوة الخفية التي مكنته من ذلك؟ وبأي طريقة يبدع الفنان الحق؟ وكيف تحدث هذه المعجزة في عالمنا من غير آلهة؟

إني اعتقد أن كل واحد منا قد طرح في قرارة نفسه هذا السؤال، إما أمام لوحة، أو عند تأثره العميق بقصيدة شعر، أو عند سماعه سمفونية "موزارت""MOZART" أو "بيتهوفن""BEETHOVEN" . وكل واحد منا قد تساءل في خشوع واندهاش كيف تسنى لمخلوق إبداع "شيء" يتجاوز المخلوق؟ وتلك هي فضيلة جسدنا البشري حين يتأثر أمام الجليل والغامض. ومزية العقل البشري حين يدرك أنه إزاء سر يتوجب عليه حلّ طلاسمه وألغازه. وكل إنسان يهتم حقيقة بالفن، يجب عليه دوماً أن يقترب من الآثار الكبيرة بإحساس مزدوج. أن يتحسسها بتواضع، وكأنها "شيء" يتجاوز قدراته الخاصة، وأنها تتعالى على حياته الفانية، وفي ذات الوقت يبحث عن كيفية تحقق هذه الظاهرة الإلهية في العالم الأرضي. وبكلمة أخرى أن يجتهد في فهم اللاّمفهوم. وهل هذا ممكن؟ وهل نستطيع مشاهدة الأحداث التي تستهل ميلاد الأثر الفني؟ وهل في مقدورنا أن نشهد ميلاد الإبداع؟ لمثل هذه الأسئلة أجيب ب"لا". إن تشكّل الأثر الفني مسألة داخلية محضة. وستظل في كل حالة فردية، محاطة بالغموض، شأنها في ذلك شأن التشكّل الأول لعالمنا .. ظاهرة غير مشاهدة.. إ لهية.. وقصارى ما نستطيع فعله، هو إعادة بنائها ذهنياً. بيد أن ذلك لا يكون إلاّ في حدود ضيقة. وأن نقترب قليلاً من المتاهة المجهولة.

إنه يتعذر علينا تفسير عملية الخلق ذاتها، مثلما يعسر علينا تفسير الظاهرة الكهربائية، والجاذبية، والمغنطيس، وليس أمامنا سوى صياغة بعض القوانين الأساسية التي تقرِّب تجلياتها. لذلك يُشترط في مقاربتنا الكثير من التواضع، والتأكد من أن الفعل المدروسِ يجري في حيز محظور عنّا. ومنفذنا الوحيد إليه، هو أقصى ما يمكن من الخيال والمنطق، حتى نتمثل السياق، الذي يتحول بدوره إلى صورة. وإذا تعذرت علينا معايشة الفنان أثناء الإبداع، فإنه يمكننا- على الأقل - أن نعيشه بعده.

ولإعادة بناء هذه الظاهرة العجيبة، سأستعين بمنهج، قد يبدو أول وهلة غير محبب! لأنه منهج علم الإجرام، الذي طور تجربة قديمة ليصنع منها تقنية خاصة. ذلك أنه في علم الإجرام يقوم الهمّ على كشف فعل ساقط، كالجريمة، والقتل، والاغتصاب. وهنا يقوم الهمّ على كشف أكثر الأفعال نبلاً، والتي في مقدور الإنسانية إنجازها. بيد أن المهمة ـ في الحالين ـ واحدة: إنها إضاءة المعتم، وكشف المخفي، وبناء "الحدث" على الرغم من أننا لم نعايشه، ولم نشهد ميلاده.

ما هي اللحظة المفضلة في علم الإجرام؟ إنها لحظة اعتراف المجرم، القاتل، السارق، بذنبه أمام المحكمة، وبسطه الأسباب، والدواعي، والكيفية، والزمن، والمكان، الذي اقترف فيه الجريمة! وعندها يتخلص المحققون والشرطة من كل عبء. كذلك الأمر في دراستنا نحن. فأفضل حالة هي حالة اعتراف الفنان، وبسطه سر الإبداع، وشرح السياق، وتبصيرنا بالتقنية، وتفهيمنا الحيثيات التي لا نقوى على فهمها. وإذا شرح الشاعر كيف يكتب، والموسيقي كيف يؤلف، وكيف يأتيه الإلهام في كل أثر، وكيف تتشكل الفكرة الخلاقة.. فإن ذلك سيجعل كل محاولة للفهم خارج هذا الإطار ضرباً من العبث. بيد أننا أمام هذه الظاهرة العجيبة، أمام مبدعيها، شعراء كانوا، أم موسيقيين، أم رسامين.. أم مجرمين.. لا نعثر- في غالب الأحيان - على اعترافات دقيقة تخص اللحظة الحميمية للإبداع. إنها الملاحظة التي سجلها قبلا "إدجار بو" "POE EDGAR" في وصفه ميلاد "الغراب""corbeau" عندما تساءل في حيرة – وبعد مئات السنين من الإبداع الفني – عن عدم توفر مؤلف شاء، أو استطاع بسط السياق الذي سلكته واحدة من أعماله قبل الوصول إلى الاكتمال الفني الأخير. وعن سؤال الشاعر الكبير، أسمح لنفسي بتقديم إجابة.

يبدو غياب الاعترافات أمراً غريباً في حد ذاته. ما دامت موهبة الشاعر والروائي قائمة على قص رحلاته ومغامراته ومشاعره، في لغة لها خاصية التغلغل العجيب في النفوس. وعليه يكون من الطبيعي أن يقدموا لنا معلومات دقيقة، صادقة، تلامس كيفيات حدوث الإلهام، وما ينشأ عن الإبداع من متعة وألم. اعتراف.. إهمال الذات، إهمال الأحبة.. إنها الأمور التي تجعل الشاعر أكثر جاذبية في اعترافاته، حين يشرح لنا الحالات الشعورية المتقلبة التي تنتابه. والحقيقة أن الشعراء إذ يحجمون عن الاعتراف، ولا يتحدثون إلا نادراً عن لحظات الإبداع، فلأنهم ـ وبكل بساطة ـ لا يدركون السياق الذي يحدث في عمق ذواتهم. وأنهم في غمرة الإبداع، يعجزون عن مراقبة

الذات سيكولوجياً، والاطلاع على أحوالها في ما يشبه الانفصال الذي يسمح بمراقبة المبدع أثناء الكتابة. وإذا عدنا إلى مثال المجرم- في علم الإجرام - فإن الفنان يشبهه تماماً. وذلك حينما يقترف فعلته في غمرة من العواطف المتضاربة، فإنه يجيب بصدق المحقق الذي يسأله: " إني لا أعرف لماذا فعلت ذلك؟ ولا كيف بلغت هذا الحد؟ لم أكن واعياً !".

أعلم جيداً أن حالة الغياب أثناء الفعل الإبداعي لا تبدو منطقية أول وهلة! ولكن لنفكر قليلاً.. لا يتسنى الإبداع حقيقة إلاّ في حالة من "النشوة"، وترجمة الكلمة حرفياً لا يعني غير "الوجود في غياب عن الذات". في غياب عن الأشياء الملموسة.

وإذا كان الفنان غائباً عن ذاته، فأين هو إذن؟ إنه مغمور في أثره، في نغمه، في شخصياته، في رؤاه. أثناء الإبداع- وهذا ما يفسر عجزه عن حضور فعله - فإنه ليس في عالمنا، بل في عالمه الخاص. إن الروائي الذي يصف منظراً طبيعياً استناداً إلى ذاكرته، أو يصف سهلاً، أو سماء، أو شجراً، أو بادية في يوم ربيعي، غير موجود- في ذلك الإبّان - في غرفته بين أربعة جدران. إنه يرى الخضرة، ويستنشق العبق الربيعي، إنه يسمع حفيف الريح على العشب. في الوقت الذي يجعل فيه "شكسبير" "SHAKESPEARE" "عطيل" "OTHELLO" يتكلم، فإنه قد غادر جسده الخاص، وروحه، لينتقل إلى نفس "عطيل" وهي تغلي غيرة. وعندما يكون الفنان في هذه اللحظة القصوى من التركيز، ويكامل مشاعره في جسد غيره، في أثره، فإنه يكون مستغلقاً على كافة الأحاسيس الأخرى للعالم الخارجي. ولكي نجعل هذه الحالة أكثر وضوحاً، أذكّر بالمثال الكلاسيكي الذي تعلمناه في المدرسة: " أثناء اقتحام "سيراكوز" "SYRACUSE" كانت الأسوار قد دكت منذ مدة، وكان العدو يعيث فساداً في المدينة، ينهب، ويسلب، و يأسر.. ويدخل أحدهم منزل "أرخميدس" "ARCHIMEDE" ويجده في حديقته مشغولاً برسم أشكال هندسية على رمل الحديقة. وعندما يتقدم منه الجندي، والسيف مصلت في يده، يخاطبه "أرخميدس"- وهو غارق في تأملاته - :"لا تشوش عليّ دوائري".ففي غمرة التركيز، لا يدرك بأنه جندي، وأن العدو قد استولى على المدينة.. لم يسمع ضرب المنجنيق يدك الأبواب والأسوار، وصراخ الفارين، وأنين الجرحى، ولا أبواق النصر.. شعر فقط أن أحداً سيشوش عليه دوائره. في لحظة الإبداع، لم يكن "أرخميدس" في "سيراكوز" وإنما كان مغموراً منغمساً في أثره. ولنأخذ مثالاً آخر من الأزمنة الحديثة.." يزور أحد الأصدقاء "بلزاك" "

"BALZAC" الذي يفتح له الباب وهو متأثر، تترقرق الدموع في عينيه.. ويبادره، يخبره بموت الدوقة "دو لانجيه" "la duchesse de Langeais". وتزداد دهشة الزائر أمام هذا الموقف، إذ هو لا يعرف دوقة بهذا الاسم، لا في باريس ولا في ضواحيها. لقد كانت الدوقة شخصية أبدعها الروائي، وكان منهمكاً منذ حين في وصف وفاتها، ولم يستطع الخروج من عالمه الفني المتخيل إلى عالم الزائر.. ولم يدرك غرابة الموقف إلاّ حين رأى علامات الدهشة والاستغراب على وجه صديقه. حينها فقط تفطن للموقف الجديد.

إن لحظة الإبداع تستحوذ على الفنان كلية، وشأنه في ذلك شأن العابد في صلاته، والحالم في حلمه. وانغماسه في عالمه الداخلي يحجب عنه حتماً ما يجري في العالم الخارجي، وما يلمٌ به من أحداث. ذلك هو تفسير عجز الفنانين والشعراء والرسامين والموسيقيين عن رؤية ذواتهم أثناء الفعل الإبداعي.. فإذا تعذرت الرؤية، امتنع التفسير، وغابت القدرة على إدراك كيفية الإبداع. لأنهم من أسوأ الشهود، وشهاداتهم لا يُعتد بها. ومن الخطأ في دراستنا الأخذ بها على عواهنها وتصديقها .

ماذا تصنع الشرطة إذا كان في الشهود الرئيسيين ضعف، وكانت شهاداتهم هشّة؟ تقوم الشرطة بجمع شهادات الآخرين - وذلك ما نفعله نحن حين نسأل معاصري الفنان - ولكنها لإتمام الشهادة تقف الشرطة على مكان الجريمة، وتحاول إعادة بناء الفعل من الآثار الباقية.. لنحاول القيام بنفس الخطوات.

ولكن أين هو مكان الإبداع ؟ يقولون أنه غير موجود! إن الإبداع الفني سياق خفي، يولد من الإلهام، ويتطور في العقل والجسم. ومصدر كلمة الإلهام يشير إلى لون من النفث.. أي ظاهرة غير محسوسة، ولا ملموسة، لا نقدر على رؤيتها عياناً، ولا التقاطها سماعاً. تلك حقيقة في حد ذاتها. بيد أننا نحيا في عالم أرضي، ونحن بشر، ولا ندرك إلاّ من خلال حواسنا. وبالنسبة لنا، لا تكون الوردة وردة وهي بذرة في طي التراب، ولكنها لا تكون وردة إلاّ إذا تطورت في الشكل واللون. ولا تكون الفراشة فراشة، إلاّ إذا تمّ تطورها من الدودة إلى الشرنقة، إلى المعجزة المجنحة. وعندنا ليس النغم كذلك إلاّ عندما نسمعه نحن، لا حين يسمعه صاحبه لأول وهلة في قرارة نفسه. ولا تكون اللوحة لوحة إلاّ إذا تجلت أمامنا. ولا الفكرة فكرة إلاّ حين الإفصاح عنها. ولا الشكل شكلاً، إلاّ حين يكون منتهياً. ولا يتجسد الإ لهام إلاّ إذا اجتاز روح

الفنان واحتل شكلاً في عالمنا الأرضي، شكلاً تدركه حواسنا. لا بد له- إذا جاز لي القول - المرور بوسيط مادي. وحتى القصيدة الرائعة يتوجب عليها- للتأثير فيناً - أن تثبت بواسطة عامل مادي ، قلماً كان أو ريشة، على عامل مادي أخر من ورق. وعلى اللوحة أن تقوم على الألوان والقماش، والشكل على اللوح والحجارة. لذا فالسياق الإبداعي ليس محض إلهام فقط، ولا هو ظاهرة تجري أحداثها في المخ وشبكية العين، ولكن الإلهام فعل تحويل من العالم المتخيل إلى العالم الحسي، ومن الرؤية إلى الواقع. وبناء على أن أكثرية هذا الفعل تجري أحداثه في المادة المحسوسة، فإنه لا بد تارك وراءه آثاراً تملأ فراغ مرحلة الانتقال من الرؤية المذبذبة إلى التعبير النهائي لها. إنني أفكر في المسوّدات الأولية، في خطاطات الموسيقيين، في خربشات الرسامين، في المحاولات المختلفة للشعراء، في المخطوطات، في الدراسات، في مواد العمل المحفوظة. لأنها شهادات خرساء، بيد أنها أكثر موضوعية، وهي الوحيدة التي نطمئن إليها. إن لها عين القيمة التي هي للأشياء التي يتركها الجاني وراءه، كالبصمات التي تشكل أصدق دليل في علم الإجرام. والدراسات التي يخلفها الفنان تقدم الإمكانات الوحيدة لإعادة بناء السياق الداخلي للإبداع. إنها خيط "أريان"" Le fil d'ARIANE" الذي يهدينا في متاهة عقل المبدع. وإذا قدر لنا- أحياناً - الاقتراب من سر الإبداع ، فالفضل يعود حتماً لمثل هذه الآثار وحدها.

أقول " أحياناً" لأننا لا نملك مثل هذه الوثائق عن كافة الفنانين الكبار، وقدرنا أننا لا نملك عنه- خاصة - شيئاً منها. فليست لدينا ورقة عن "هوميروس""HOMERE " ولا سطراً من "الإنجيل" في شكله الأول، ولا أخرى عن "أفلاطون" "PLATON" ولا "سوفوكليس" "SOPHOCLE"، ولا "بوذا" "BOUDDHA"، وقد يفسر هذا الفقد بتقادم العهد، ولكنه من الغريب أن لا نملك شيئاً عن "شوسير" "CHAUCER" و "شكسبير" "SHAKESPEARE" و "دانتي" "DANTE" و "موليير" "MOLIERE" و "سيرفونتيس" "CERVENTES" و "كونفوشيوس" "CONFUCIUS". قد يكون في هذا الغياب شرط للطبيعة يقول لنا : " بخصوص هذه الأعمال الخالدة التي أبدعتها إرادة العقل البشري، لن يكون لكم منها أدنى أثر، حتى تظل بالنسبة لكم- وإلى الأبد - معجزة غير مفهومة". بيد أنه يوجد وراء بعض عبقريات البشرية أمثال "بيتهوفن" "BEETHOVEN" و"شيللي" "SHELLEY" و "روسو""ROUSSEAU" و "فولتير" "VOLTAIRE" و "باخ" "BACH" و"ميكال أونج" "MICHEL ANGE"

و"ولت وتمان" "WALT WHITMAN" و "إدجار بو" "EDGAR POE"، إما منازلهم التي قطنوها، أو أمتعتهم التي اقتنوها. ولدينا كذلك مخطوطاتهم وخطاطاتهم. وعندما نلتفت إليهم أثناء عملهم قد نسمح لأنفسنا بإجالة النظر في ورشاتهم حتى نكون فكرة عن سر الإبداع.

لنحاول إذن.. لنذهب إلى متحف، إلى مكتبة.. إنها الأمكنة الوحيدة التي يمكننا أن نرى فيها الأشياء التي ترك فيها سياق الإبداع أثراً واضحاً. ولنكشف عن خطاطات "موزارت" و"بيتهوفن" و"شوبرت" "SHUBERT" ومحاولات الرسامين الكبار، ومسودات الشعراء. ولنحاول استنطاق الشهود عما يجري في الفنان إبّان الساعات الغامضة للإبداع، والتي هي في ذات الآن الأكثر سعادة، والأكثر تراجيدية.

لنطلب أولاً بعضاً من مخطوطات "موزارت" لننظر نظرة خارجية محضة كيف عمل المؤلف الموسيقي، ثم لنطلب المخطوط النهائي للسوناتا، وكذلك المحاولات التي سبقته، حتى نكون على بينة من الكيفية التي صيغ بها الأثر النهائي. وستكون دهشتنا أكبر عندما يطلعوننا أنه ليس ل"موزارت" مخطوطات، وإنما فقط النصوص النهائية. مكتوبة دفعة واحدة، بخط خفيف سهل، ونظن لأول وهلة أنها نسخ أملاها ووقعها سريعاً. وكذا الأمر بالنسبة لمخطوطات "هيدن" "HAYDN" و"شوبرت" إننا لا نعثر على الأعمال التحضيرية، وبصفة عامة لا وجود لأي شاهد على المثابرة والجهد. بيد أننا نعلم من شهادات معاصريهم أنه يحدث ل "موزارت" تشكيل تيماته الموسيقية وهو يلعب "البليارد". وأن "شوبرت"، وهو يحادث أصدقاءه، يختار قصيدة من ديوان، ثم يختلي في الغرفة الجانبية، ويحول النص مباشرة إلى موسيقى. أستطيع القول أنها تولد أغنية مدة تمخيط الأنف. هذه السهولة نجدها كذلك في مخطوطات "والتر سكوت" "WALTER SCOTT" عندما لا نصادف في الأربعمئة أو الخمسمئة صفحة أي تشطيب، أو تصحيح، أو تحوير. الأمر الذي يوحي لنا بأنها ليست أعمال تكوين وتركيب وإبداع. وإنما هي نقول وإملاء. كما ليست لنا من "فرانز هال" "FRANS HALS" و "فان غوغ" "VAN GOGH" مثلا، أي محاولات ولا أدنى مشروع. لقد كانوا يحدقون في موضوعاتهم بعين سحرية، ثم تتحرك الفرشاة بخفة ورشاقة هنا وهناك. لم يكن همهم في التنظيم والجمع والتوزيع.. كان الإبداع بالنسبة لهم دفقاً، وحيوية، وسهولة.

إن نظرة أولية لمثل هذه المخطوطات تكفي لإمدادنا بالخطوة الأولى في البحث عن السر. ذلك أن الفنان حين تأخذه نشوة الإبداع يكتسب ضرباً من الخفة المجنحة، ولوناً من ثبات المُرَوْبِص، يقوده إلى ما وراء الصعوبات والعقبات دون أن يتدخل الفكر. إن الروح المبدع يتخلله ويمر عبره بنفس الكيفية التي يمر بها الهواء في الناي ليتحول إلى نغم. فالفنان إذن هو الوسيط اللاّواعي لإرادة عالية. وليس له من الأمر إلاّ التسجيل الصادق لما تمليه عليه الإرادة.. أي التعبير الأمين عن الرؤية الداخلية. فالوضعية الإبداعية التي تكشفها مثل هذه المخطوطات، وضعية سلبية، خالية من كل جهد بشري خاص.

ولكن لنحذر من الأحكام السريعة. لأن سياق الإبداع في حقيقته أكثر تعقيداً، وسره أكثر غموضاً.. وعلينا-إذن - مواصلة البحث. وبعد مخطوطات "موزارت" لنأخذ بعضاً من مخطوطات "بيتهوفن". في هذه الحالة فالانطباع جد مختلف. والصورة التي تتقدم إلينا لطريقة عمله تختلف عن سابقتها اختلاف الزقاق البحري النرويجي عن البحر الإيطالي. كل شيء مما لاحظناه عند "موزارت" يبدو خطأ. ونعني بذلك المشاركة السالبة للفنان. إننا نكتشف - بعد العبقرية السهلة المجنحة - فنانا يشقى، ويعنت في إبداعه.

ها هي أولاً بعض الوريقات من كناشة المحاولات. بعضاً من الأوزان المكتوبة بقلم الرصاص في عجلة محمومة، وكأنها ملقاة على الورق في قلق. وإلى جانبها أوزان أخرى لا علاقة لها بالسابقة.. لا شيء مكتمل، لاشيء منتظم.. وكأنها دحرجة لصخور دفعها عملاق من قمة جبل. ونعلم كذلك من شهادات معاصريه كيف كان "بيتهوفن" يؤلف. كان يعدو في الحقول، دون أن ينتبه لأحد، مترنماً، مغنياً، موقعاً الموازين على يديه. وفي أحايين يتوقف، يخرج من جيوبه العريضة كناشة، ويسجل ما يعن له. وفي بيته، في مكتبه، يعود إلى بعض من تيماته.

و لننظر إلى محاولات أخرى أكثر أهمية كتبت بالريشة، أين يواصل تطوير التيمات الأولية. إنه يعجز أولاً عن إيجاد الشكل الصحيح. وبخط فظ يلطخ الورقة، يشطب أسطراً، بل صفحات كاملة، ويعيد الكرة .. بيد أنه غير راض.. ومن جديد يصحح، يبدل، يمحو في حنق، حتى تتمزق الورقة.. إننا نشاهد الرجل غاضباً، يرسف الأرض برجله، يئن، يسب، لأن الفكرة الموسيقية لم تتجسد بعد في الشكل

الأنسب الذي يتحسسه في قرارة نفسه.. وبعد محاولات عديدة من هذا الضرب.. كل واحدة منها ميدان عراك.. يظهر أخيراً المخطوط الأول، ثم الثاني، وفي التالين– كذلك – حتى النص النهائي "PROOFS" يحمل شيئاً من التصويبات. فإذا كان الفعل الإبداعي عند "موزارت" يبدو لنا فعلاً طرباً، سهلاً، فإنه عند "بيتهوفن" ألم ومعاناة، يحمل إلينا صورة آلام المرأة التي تلد. إن "موزارت" يلعب مع الفن مثلما تلعب الرياح بالأوراق. بينما "بيتهوفن" يقاوم مقاومة "هرقل" "HERCULE" للوحش الأسطوري.

مثال آخر هذه المرة، نأخذه من عالم الشعر حتى تستبين الاختلافات الممكنة قبل ميلاد الأثر الفني. ولنأخذ نصين شهيرين من الآداب العالمية: "La Marseillaise" و"الغراب" "Le Corbeau" ولنقارن في الأولى والثانية السياق الإبداعي. لم يكن "روجي دو ليل" "ROUGET DE L'ISLE" شاعراً بالمعنى المتعارف عليه، ولم يكن مؤلفاً موسيقياً، وإنما كان ضابط هندسة أثناء الثورة الفرنسية بمدينة ستراسبورغ. وفي 25 من أفريل، في منتصف النهار، يسقط خبر إعلان الجمهورية الحربَ ضد ملوك أوروبا، ويعمّ المدينة ضرب من الثمالة. وفي المساء يقدم عمدة المدينة مأدبة للضباط. وخلالها يلتفت إلى "روجي دو ليل"– وقد كان يعلم ميله للشعر – ويطلب منه أخوياً أن يؤلف أغنية للجند المتوجه إلى ميدان المعركة.. لم لا! وفي ساعة متأخرة من الليل يعود "روجي دو ليل" إلى بيته.. لقد شارك الجميع حماستهم.. وربما شرب كثيراً كذلك. ما زال في أذنيه وقع اصطكاك الكؤوس، الأحاديث، الكلمات من نوع" هيا أبناء الوطن"، "لقد حان يوم المجد". ويجلس إلى طاولته ويكتب في دفق واحد فقرات الأغنية، ثم يأخذ كمانه ويجرب لحناً.. لقد أنهى كل شيء في ظرف ساعتين. وفي الغد، السادسة صباحاً، يقدم لصديقه العمدة الأغنية جاهزة كلمات وألحاناً. من دون أدنى عنت، محض إلهام.. دون أن يشخص فكره.. في لون من النشوة أبدع أغنية من أروع أغاني العالم.. لم يكن في حقيقة الأمر مبدعها، وإنما الذي أبدعها هو عبقرية اللحظة..

ولنقرأ الآن بعضاً من صفحات "إدجار بو " أين يقص ميلاد قصيدة "الغراب" ولننظر كيف يمجد نفسه لأنه حسب بدقة رياضية كل أثر، وكل قافية، وكل كلمة، وكيف صنع ذلك ببرودة خارج كل إلهام. أقول "صنع" القصيدة. لقد أبدع أثراً خالداً استناداً إلى التوترات القصوى للإرادة، على النقيض من أغنية "روجي دو ليل" التي انبثقت من دون مشاركته.

إننا بهذا الصنيع قد فتحنا فجوة في الباب الذي يسد مخبر المبدع. ورأينا في مثالين: "موزارت" و"أغنية دو ليل" كيف يمكن أن يكون الأثر محض إلهام، أين يكون الشاعر والموسيقي شبيهاً بالرائي والنبي، الذي يتلقى الرسالة الإلهية ويبلغها دون أن يضيف إليها شيئاً من معاناته. ورأينا في مثالين: "بيتهوفن" و"إدجار بو"- وأستطيع إضافة "بلزاك" "BALZAC" و"فلوبير" "FLAUBERT"، وعددا آخر من المؤلفين - أين يستطيع الفنان إبداع أثر فذ بواسطة عمل مدروس، ومثابرة مطلقة، وجهد واعي للفكر. ولكنه يتوجب علينا أن لا نندهش لهذا التباين. لنتذكر أنه في الفيزياء يمكن الحصول بواسطة أعلى درجات البرودة على عين الآثار التي نحصل عليها بواسطة أعلى درجات الحرارة. ولا فرق إذن إذا كان الأثر الفني وليد هذا اللون أو ذاك.. وليد التركيز البارد للفكر، أو وليد الإلهام. والإبداع الفني في حقيقته – مثلما هو الشأن في الطبيعة - تمازج للعناصر، إذ لا وجود لأناس خيرين كلية، وآخرين سيئين كلية. وقليل متشائمين كلية، وقليل متفائلين كلية. وكل ما حاولت إبرازه، هما قطبا العملية الإبداعية المتباعدين. وما يحدث حقيقة – هنا - هي حالة من التجاذب بين القطبين تكون نتيجتها حدوث الشرارة الخلاقة. ولا بد- في الطبيعة - من اتحاد الذكورة والأنوثة لبعث الحياة. كما هو الشأن في الإبداع الفني من ضرورة تمازج عنصرين: الوعي واللاّوعي، الإلهام والتقنية، النشوة والصحو. الإنتاج معناه- بالنسبة للفنان - تحقيق تحويل الداخلي إلى الخارجي.. ومن ثم التعبير في العالم الواقعي بواسطة المادة المقاومة للغة، واللون، والصوت، عن رؤية داخلية، عن حلم رآه شكلاً في خلده.

يبدأ الفنان بتخيل رؤيته، إنها تحيا في داخليته، يقتفي أثرها، ينتزعها من العالم الخفي لينقلها إلى العالم المرئي. ثم يأتي الفكر بعد الرؤية.. وإذا أردنا أن نخلص إلى قانون، فإن ما يحدث في سياق الإبداع، لا يسمى "إلهاما" أو "عملا" وإنما هو "إلهام + عمل" . فالإبداع صراع مستمر بين الوعي واللاّوعي. ومن دون هذين العنصرين تتعذر صفة الوجود على الإبداع. إنها القاعدة الضرورية. وفي قانون التباين والتلاحم النهائي بين الوعي واللاّوعي، يوجد الفنان معزولاً عن العالم الخارجي. بيد أنه ينعم بالحرية في حدود ذلك القانون. والأسر والحرية، تمثلهما بصدق لعبة الشطرنج، ففيها مجموعتان: السود والبيض يتواجهان، بينما يظل اللعب مشدوداً إلى أربعة وستين خانة. شأن الإبداع المشدود إلى خمسين أو ستين ألف كلمة. والرسم إلى ألوان الطيف

السبعة. ومثلما تمكن الخانات الأربعة والستون، عدداً هائلاً من التركيبات بين البيض والسود، لا تشبه فيها لعبة أخرى غيرها، يكون الإبداع الفني- هو الآخر - دائماً مختلفاً عند الفنانين.

قد يكون عنوان مقالتي غير سليم، كان عليّ أن أقول: "الأسرار الألف للإبداع الفني" مادام لكل فنان- في حدود ما ذكرنا - سره الخاص، ولكل أثر فني قصته الخاصة. وليس لنا من سبيل لشرحها سوى المراقبة الدؤوبة لعدد كبير من الفنانين المختلفين. وفقط من جماع هذه المتغيرات يمكننا إنشاء تصور عن قانون الإبداع الذي يشملهم جميعاً.

وإذا كنا نرغب في دراسة سريعة لكافة المتغيرات المختلفة لسياقات الإبداع الفني، فإنه يتوجب علينا قضاء ساعات وساعات. فكم من تباين في حيز الزمان والمكان، وكم من اختلاف في الطرائق والمناهج. وهاهو "لوب دي فيغا" "LOPE DE VEGA" يكتب دراما في ثلاثة أيام، بينما يبدأ "غوته" "GOETHE" "فاوست" "FAUST" في الثامنة عشرة ولا يتمه إلاّ في الرابعة والثمانين من العمر. وفنان مثل "باخ" أو "هايدن" في مواظبة الموظف يؤلف بانتظام يومياً. ويحدث ل "فاغنر" "WAGNER" – الذي يفقد أحيانا إلهامه - أن يمكث خمس من السنين دون أن يسجل نوتة واحدة. عند هذا ينساب الإنتاج كالنهر المهيب، وعند ذاك ينفجر الإبداع بركاناً.. وكل واحد يبدع في ظروف خاصة، أحدهم لا يشتغل إلاّ صباحاً، ولا يستطيع الثاني ذلك إلا ليلاً. هذا يحتاج إلى مثير كالخمر وأناقة المحيط، وللثاني المخذر الذي يعتم الرؤية، ولغيره العفيون والتبغ لخلق الضبابية التي تتخللها الأحلام. قد يحتاج هذا إلى الهدوء التام لجمع شتات فكره، ولا يستطيع غيره التركيز إلاّ في الحانات والمقاهي، وسط الحشود، ضاحكاً مثرثراً.. ولا يكتشف التنوع اللانهائي للحياة والفن سوى الملاحظ اليقظ، ولا يدرك خصوصية الفنان سوى ذاك الذي يراقبه عن كثب أثناء عملية الإبداع. لا يكفي أبداً مجالسته على مائدة الطعام، أو التجول رفقته، أو السفر صحبته، وإنما في غمرة عمله وحدها تتحدد مقاساته. وهناك تختفي آخر أسراره. هناك- فقط - نعرف الرجل، هناك نعرف الأثر. لقد وجد "غوته"- وهو من بين أبرز حكماء العصور - الصيغة المناسبة، حين قال: " إننا لا نعرف الأعمال الخالدة عندما نراها في انتهائها وكمالها، وإنما نعرفها إبّان تشكلها ". ولا يفهم حقيقة ما أبدعه الفنان سوى ذاك الذي اقتحم أسوار العملية الإبداعية.

قد يعترض بعضهم قائلاً: "ألا يشوش هذا التمثيل لسياق الإبداع متعة الأثر ذاته؟ وهل يجدينا نفعاً كشف النقاب عن الجهد الخلاّق للفنان؟ أليس يحسن بنا أن نقف في سذاجة أمام اللوحة ومشاهدتها، وكأنها منظر من إبداع الخالق؟ والإصغاء إلى السمفونية دون التساؤل عن المعاناة الداخلية التي مكّنت هذه الرائعة من الوجود؟ أليس من المفيد ترك الباب موصوداً على مخبر الفنان دون طرح الأسئلة الفضولية، مدفوعين فقط بأحاسيس الامتنان؟". أعترف أنه لمثل هذه النظرة الخارجية جاذبية خاصة. ولكنني من جهة أخرى لا أعترف بالمتعة السالبة المحضة. وأشك في قدرة من يزور معرضاً للوحات، أو يحضر معزف سمفونية ل "بيتهوفن" أول مرة، تقديرها أول وهلة. إن الأثر الفني لايسلم نفسه لأول التفاتة، ولكنه كالحسناء يرغب في المراودة قبل المؤانسة. ولكي نحس بصدق، علينا أن نحس بعده بما أحس به الفنان. ولكي نتثبت من مقاصده علينا أن نتثبت أولاً بالإكراهات التي غالبها قبل بلوغ غايته. بل يجب علينا المطابقة بين روحنا وروحه، لأن المتعة الحقة ليست تلقياً سلبياً، وإنما هي مشاركة داخلية للأثر.

إن ا لهدف من شروحي، هو بيان إمكانية انتقال الإنسان المنتج (غير الفنان) إلى عين الوضعية التي يحتلها الفنان، ومشاركته جميع التوترات التي عاناها، وجميع الخطوات التي سطرت مسار الفن من مبتداه إلى منتهاه. ولا يجوز لنا البتة التقاعس في المواطن التي عارك فيها المعنى.. يجب أن لا نتخلى عن المعاودة لأول انطباع، وأن نكتفي سريعاً بذلك، مادام الفنان لم يرض بما كان أول رؤية. وإذا أخذنا واحدة من الصور الشهيرة ل "رامبرانت" "REMBRANDT" نحس سريعاً أننا حصلنا على انطباع جديد. وكم يزداد إعجابنا بساحر الضوء والظل، عندما نضع إلى جانب الأثر المنتهي سلسلة المحاولات التي سبقته.. نلاحظ هنا أن "رامبرانت" قد أزال ضوءاً ساطعاً، وأكد هنا ظلاً، وأرجع شكلاً إلى مستوى ثان من اللوحة كان يحتل الوجه الأول في المحاولات. ومن محاولة لأخرى، يتكشف تركيب اللوحة في تناسق مبدع. وقد نعتقد - نحن الذين نجهل أصول الفن - أن المحاولة الأولى لا ينقصها شيء، بيد أننا الآن ننظر إليها من خلال عين الفنان. ونجد أن بلوغ درجة أرقى من الإتقان ممكنة. إننا هنا لا نمسح منظراً طبيعياً من شرفة برج عال بنظرة واحدة، ولكننا نرقى إليه درجة درجة. وفي كل خطوة تزداد عيوننا خبرة، ونتعلم كيف نعايش جميع مراحل السياق الإبداعي.. درسٌ، ومعاينة للسياق الفني تعجز الكتب والمحاضرات، والعلوم عن

بسطه.. وبنفس الصورة يمكن للفن الشعري أن ينفتح أمامنا إذا اقتفينا أثر المبدع من الشكل الأولي الغلف إلى الاكتمال النهائي.. إننا نلحظ ذلك في المسودات، كيف أوقفت جملةٌ، أو كلمةٌ، الملحنَ، الشاعرَ .. إننا نراه يبحث عن الشكل المناسب، محاولة، اثنتان.. يرفضهما، ولكنه يقترب تدريجياً من الفكرة الهاربة. يعيد الكرة. وفجأة ينهار السد، و تسيل الأبيات في دفق قوي، وينساب اللحن رقراقاً.. وفينا ينساب شيء مماثل. لقد وجد الفنان الصيغة النهائية.. وقد شاركناه البحث، وفرحة الظفر. لقد شاركنا في إبداع الأثر وشهدنا مولده.

ولكي يتمكن عدد كبير من الناس تذوق المتعة، يتوجب على المتاحف ألاّ يقتصر همها على عرض الأعمال النهائية، وإنما عليها أن تقيم إلى جانبها سلسلة المحاولات والمشاريع التي سبقتها، حتى لا يظن بعضهم أن الأثر الفني المنتهي قد سقط من السماء. بل هي أعمال مبتدعة من طرف أناس مثلهم، في التعب، والمعاناة، والألم، والفرحة.. منتزعة من المادة الخام بجهود مضنية. إننا لا ننتقص من جمال النجوم، وجلال السماء عندما نبحث في القوانين التي تنظم وتسيِّر الفضاء المتمنِّع.. ولا قياس المسافات التي تفصل بين الأجرام السماوية، ولا قياس سرعات ضوئها للوصول إلى أعيننا. إن المعرفة لا تقلل من فرحة الاغتباط، بل تؤكدها وتزيدها قوة. فلنحاول دائماً الاقتراب من سر الإبداع، من اللحظة الخاصة التي تتلاشى فيها الحدود التي تفرضها طبيعتنا الفانية، ليبدأ بعدها الخلود.

الخاتمة :

قد يحسن بنا أن نترك قراءتنا من دون خاتمة إشارة إلى أن البحث لم ينته بعد، وأن هذه المحاولة تسجيل أولي لكثير من القضايا التي تحتاج إلى المزيد من البحث والتنقيب، والاعتماد على التطبيق الذي يمحص الأداة، ويكشف عن قدرتها العملية، بعيداً عن التنظير المجرد، المنعزل في صومعته. لأن القراءة مكابدة للمكتوب، ورفع لأثقاله.

ومهما يكون من أمر الخاتمة، إلا أن خصوصية البحث تفرض عليها الكيفية التي تكون بها، والهيئة التي تكون عليها. لذلك سنجعلها على النحو التالي :

-كان الفرض ابتداء، أن النص يحتفظ في صفحته على كثير من الآثار التي تدل على التوترات التي تنتاب الذات المبدعة أثناء عمليات الإبداع، تاركة وراءها دلائلها العينية، التي يمكن استنطاقها للغوص بعيداً في عالم الغياب قصد استخراج المكنون فيه.

-تتوزع هذه الآثار على الصوت المفرد، وعلى اللفظ المتردد، وعلى العبارة المتواترة، وعلى البناء الكلي للنص. وأنه يمكن قياسها، تجسيدها في شكل مخططات بيانية لمعاينة الحركة الداخلية التي تنتاب النص.

-إن القصيدة لن تتحقق وجوداً إلا من خلال الإنشادية. ذلك الحامل الذي يضفي على النص من كيان الشاعر حركاته الجسدية، وهيئته المزاجية، وزيه، وتعابير قسماته. إنها أشبه بالحركات التمثيلية التي تضيف للنص بعداً عينياً مشاهداً، يحق للقراءة أن تدمجه في عمليات استنطاق المعاني.

-إن النص يسيره دلالياً عاملان : عامل الهيمنة التي تحدد مواطن الارتكاز فيه. وعامل البؤر الدلالية التي تنتشر في مساحته. وعلى القراءة أن ترصد الهيمنة، والبؤر الدلالية لتتخذها معابر للمعنى العميق. والتولج إلى الغياب.

المصادر والمراجع :

1 -إبراهيم زكريا. فلسفة الفن في الفكر المعاصر. مكتبة مصر. (دت)

2 -ابن جني. الخصائص.. CD-ROM

3 -ابن سنان الخفاجي. سر الفصاحة.(ش) عبد المتعال الصعيدي. ط. محمد علي صبيح وأولاده. الأزهر. 1969/1389.

4 -ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ط2. دار إحياء العلوم. بيروت.1986.

5 -ابن منظور. لسان العرب..C.D

6 -أحمد بوزفور. تأبط شعراً. نشر الفنك. المغرب.(دت).

7 -أحمد شوقي . الشوقيات. دار الكتاب العربي بيروت. (دت).

8 -أدونيس. زمن الشعر. دار العودة. بيروت.(دت).

9 -ألبيرس. تاريخ الرواية الحديثة.(ت) جورج سالم. منشورات عويدات. 1988. بيروت.

10 -تامر سلوم. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. دار الحوار للنشر والتوزيع. سورية.1983.

11 -جودت نور الدين. الشعر العربي..أين هي الأزمة. دار الآداب. 1996. بيروت.

12 -حسن عباس. خصائص الحروف العربية ومعانيها. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.1998.

13 -الخليل بن أحمد الفراهيدي. ابن السكيت. الرازي. ثلاث كتب في الحروف. (ت) رمضان عبد التواب. مكتبة الخانجي. مصر.1987.

14 -خليل حلمي. الكلمة. دراسة لغوية ومعجمية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1980. مصر.

15 -حبيب مونسي. فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران.2000.2001.

16 -حبيب مونسي. القراءة والحداثة. مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية.

منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2000. سورية.

17 -روبير إسكاريبت. سوسيولوجيا الأدب. (ت) آمال عرموني. منشورات عويدات. 1978.بيروت.

18 -روبرت شولتز.السيمياء والتأويل.(ت) سعيد الغنمي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت.1994. بيروت.

19 -سارتر. ما الأدب؟ (ت) محمد غنيمي هلال. دار العودة. بيروت.(دت).

20 -صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. دار قباء للنشر والتوزيع. 1998. القاهرة.

21 -صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي. المكتبة الأنجلو مصرية.ط2. 1980. القاهرة.

22 -عبد المعطي حجازي. مدينة بلا قلب.دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.ط2. القاهرة 1968.

23 -علي البطل. الصورة في الشعر حتى ق8هـ. دراسة في أصولها وتطورها. دار الأندلس للطباعة والنشر.1981.

24 -كلايف سكوت. الرمزية الانحطاطية الانطباعية. (ت) مؤيد حسن فوزي. ضمن الحداثة1. دار المأمون للنشر. بغداد.1990.

25 -محمد كمال حسن المحامي. سارتر. منشورات المكتب العالمي. بيروت.1988.

26 - مصطفى السعدني. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. منشأة المعارف المصرية بالإسكندرية. مصر(دت).

27 -يحي عبابنة. النظام السيميائي للخط العربي.اتحاد الكتاب العرب. دمشق.1998.

28-Stefan. Zweig. Derniers messages. Ed. Victor attinger.1949. Paris.

الدوريات.

1 -جاكربسون. الشكلانيون الروس. نظرية المنهج الشكلي. (ت) عباس التوني. مجلة عيون المقالات المغربية.ع1. 1986. الدار البيضاء.

2 -محمد مهدي غالي. النص -التأويل. من التعاطف إلى العنف. مجلة علامات. المجلد 10. ج.39. مارس 2001. جدة. السعودية.

المحتوى

صدر للمؤلف

- القراءة والحداثة. مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية.
-نظرية الكتابة في النقد العربي القديم.
-فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى.
-فعل القراءة النشأة والتحول.
-فلسفة المكان في الشعر العربي.
- المشهد السردي في القرآن الكريم. قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام.
-التردد السردي في القرآن الكريم. مقاربة لترددات السرد في قصة سيدنا موسى عليه السلام.
-سيماء النماذج البشرية في القرآن الكريم
-الواحد المتعدد. النص الأدبي بين الترجمة والتعريب.
-نظريات القراءة في النقد المعاصر.
-نقد النقد. المنجز العربي في النقد الأدبي.

الروايات المنشورة:

-متاهات الدوائر المغلقة.
-جلالته الأب الأعظم.
-على الضفة الأخرى من الوهم.
-مقامات الذاكرة المنسية.
-العين الثالثة.



تواترات الإبداع الشعري/حبيب مونسي
دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٩ ـ (١٦٤) ص؛ ٢٥ سم.
سلسلة الدراسات (١٨)

١ـ ٨٠٨ م و ن ت ٢ ـ٣؛ ١٥٣
م و ن ت ٣ ـ العنوان ٤ مونسي ٥ـ
السلسلة

مكتبة الأسـد



لكل أثر إبداعي توتراته الخاصة التي تصاحب تخلقه ونشأته فكرة في خلد صاحبه، وحين الكتابة أو الرسم أو العزف أو النحت تظهر تلك التوترات في شكل ظواهر صوتية أو أسلوبية تتخلل النسيج اللفظي للنص أو المادة التي يتخذها الفن وسيطا له.

إننا حين نتحدث عن التوترات في الشعر نتحدث عن جملة الأحاسيس والمشاعر التي تصاحب الإبداع وتوجه لغته وأسلوبه وتعطي لهذا النص تفرده عن سائر النصوص التي يكتبها الشاعر لأنها تتعلق بالموقف الذي يعد حافزا لكل إبداع.

Designed by: Muneer Al-Refai


Bibliotheca Alexandrina
15503591


ISBN 9789933428518

(230) ل.س داخل القطر
(330) ل.س خارج القطر

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق